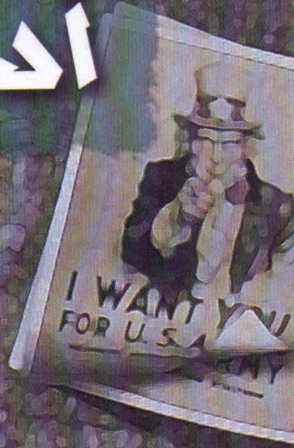
المركز القومى للترجمة

أدب الحرب الباردة

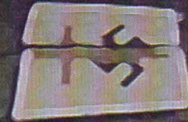
كتابة الصراع الكونى



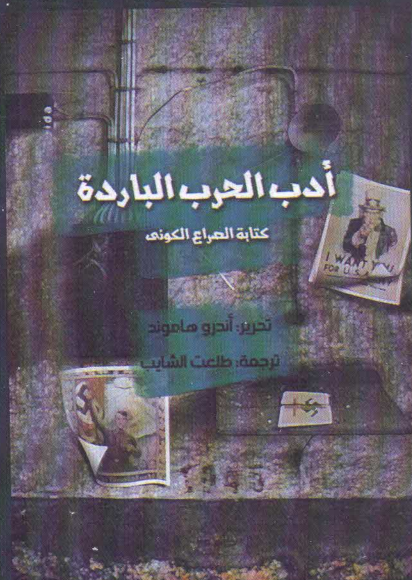
تحرير: أندرو هاموند

ترجمة: طلعت الشايب





2212



كانت الحرب الباردة هى الصراع الأطول فى قرن أهم ما يميزه هو حجم هذا الصراع وضراوته. فى المعركة بين الغرب الديمقراطى والشرق الشيوعى، لم يمر عام تقريبا دون أن يقوم الغرب بتنظيم أو خوض أو تمويل حرب خارجية خلفت الملايين من القتلى..

الدراسات التى يضمها هذا الكتاب تحلل الرد الأدبى على الانقلابات والتمردات وعمليات الاحتلال فى أنحاء مختلفة من هذا الكوكب، وتستكشف التوجهات الفكرية والأسلوبية لعداءات وخصومات الحرب الباردة كما ظهرت فى الكتابة العالمية.

وحيث إن العمل ينتظم أفكار كُتَّاب من منطلقات ثقافية مختلفة، فإنه يركز على موضوعات مثل التمثيل والقومية والمقاومة السياسية والعولمة والتشكك الأيديولوچى، بما أنه لا يركز البؤرة على المؤلفين والأنواع الأدبية فى الغرب فى دراسته للحرب الباردة، سيكون التأكيد على الأصوات الأدبية التى ظهرت فى ما يعتبر المناطق الطرفية أو الهامشية لسياسات الحرب الباردة.. هذا التركيز يتراوح ما بين الحداثة الأمريكية والشعر الڤيتنامى، وما بين السيرة الذاتية الكوبية والمسرح الماوى، وما بين الأدب الروائى فى أفريقيا إلى الكتابات الدعائية السوڤيتية. لذا يعتبر هذا الكتاب مرجعا مهما لكل الباحثين فى مجال الدراسات الأدبية والثقافية والتاريخية والسياسية للقرن العشرين.

محرر الكتاب هو أندرو هاموند، المحاضر البارز فى أدب القرن العشرين فى معهد سوانسى -

تصميم الغلاف: هند سمير

أدب الحـرب الباردة

كتابة الصراع الكوني

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2212
- أدب الحرب الباردة: كتابة الصراع الكونى
- أندرو . هاموند
- طلعت الشايب
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

COLD WAR LITERATURE: Writing the Global Conflict
Edited by: Andrew Hammond

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

أدب الحرب الباردة

كتابة الصراع الكوني

تحرير: أندرو هاموند
ترجمة: طلعت الشايب



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

أدب الحرب الباردة: كتابة الصراع الكونى /تحرير: أندرو هاموند،
ترجمة: طلعت الشايب
ط ١ – القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
٥٢٤ ص، ٢٤ سم
١ – الحرب النفسية
(أ) هاموند، أندرو (محرر)
(ب) الشايب، طلعت (مترجم)
(ب) العنوان ٣٢٧,١٤

رقم الإيداع ٤٤٧٣ / ٢٠١٤
الترقيم الدولى: I. S. B. N - 978-977- 718 - 657- 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

شكر وعرفان

المقالات التى يضمها هذا المجلد هى محصلة مؤتمر عقد بجامعة ووروريك – المملكة المتحدة فى يونيو ٢٠٠٢، تحت عنوان "ما بعد الشيوعية: النظرية والتطبيق"، فكل الشكر لكل من أسهم فى تنظيم تلك المناسبة. وأخص بالذكر:– *Piotr Kuhiwezak* و *Maureen Tustin* و *(Ria Sitompul* و *Shanshan Zhang* و *Gillian Bartholomew* و *Katia Mérine* و*James Zhan)*، كما أود أن أعبر عن خالص امتنانى لمركز جامعة ووروريك للترجمة والدراسات الثقافية المقارنة لاستضافة وتمويل هذا الحدث الثقافى.

كذلك فإننى مدين بالشكر لكل من ساعد، على نحو أو آخر، فى عمليـــة إنتاج هذا المجلد سواء أكان ذلك فى المرحلـــة التحضيريـــة أم فى أثنـــاء التحرير والمراجعـــة، وهنـــا أخص بالتقدير كلا من: – *(Arthur Hammond* و *Lynn Guyver* و *Piotr Kuhiwezak* و *Susan Bassnett* و *Jeni-Williams)* و *Ashley Morgan* – لما قدموه من تعليقات وما أجروه من تصويبات قيمة؛ كما أود فى الوقت نفسه أن أعبر عن شكرى لكل من: *(Katherine Carpenter* و *Jo Whiting* و *Yeliz Ali)* ، فى دار نشر *(Routledge)* لرعايتهم هذا المجلد على مدى عامين.

الشكر كذلك موصول للإذن بإعادة نشر مقالين فى هذا المجلد، فمقال (*Alan Wald*) بعنوان "المقاومة الماركسية للحرب الباردة"، كان قد سبق نشره فى ١٩٩٥ بالعدد رقم ٢٠ من:- (*Prospects: An Annual of American Cultural Studies).* – ونعيد نشره بإذن خاص من *Cambridge University Press)*. أمـا مقـال (*M. Keith Booker and Dubravka Juraga*) بعنـوان:

(The Reds and the Blacks: The Historical Novel in the Soviet Union and Post-Colonial Africa).

فكان قد سبق نشره فى: *(Socialist Cultures East and West: A Post-Cold War Reassessment (Westport, Conn. and London: Praeger, 2002)*

ونعيد نشره هنا بإذن خاص من: *(Greenwood Publishing Group, Inc-. Westport, USA).*

أندرو هاموند

Swansea, 2005

مقدمة المحرر

بين الخطاب والرد

(أفكار تمهيدية عن كتابة الحرب الباردة)

(أندرو هاموند)

"الحرب الباردة" مصطلح خطأ لوصف صراع كونى اتسع نطاقه ليشمل عدة قارات وانقلابات وعدة حروب أهلية واضطرابات وتدخلات، ناهيك عن العدوان العسكرى. من أزمة كوريا، مرورا بڤيتنام والدومينكان وأفغانستان وأنجولا، إلى غزو الولايات المتحدة لپنما، كانت المجتمعات فى أرجاء العالم ممزقة نتيجة العداوات العنيفة. أما بالنسبة للشعوب الغربية فمن المؤكد أن المواجهات العسكرية كانت تبدو ظاهرة بعيدة الاحتمال. كانت الحركة الدبلوماسية الدائمة، ومحادثات التسلح والخطابات المتبادلة التى تميز التعاملات المباشرة بين الشرق والغرب، كانت كلها توحى بأن صفات مثل "الباردة" وما يرتبط بها من كلمات مثل "جليد" و"ذوبان" و"برود"، تبدو ملائمة، بدرجة ما، لكى تجذب الانتباه نحو صقيع العلاقات بين القوى الكبرى. على المستوى الكونى، وبشكل عام، فإن التجربة الغربية استثناء واضح فى هذه القاعدة. مجمل القول، إن رعاية السوڤيت للأنظمة اليسارية فى العالم، ومقاومة الولايات المتحدة للشيوعية، نتج عنهما أكثر من مائة

حرب فى أرجاء العالم الثالث، وعدد من القتلى يتجاوز العشرين مليونا[1]؛ ففى آسيا وحدها، قضى ١١ مليونا فى الحرب فى كوريا ولاوس وكمبوديا وفيتنام، حيث انتصرت الحركات الشيوعية بالتدريج على القوات الوطنية التى كانت تدعمها الولايات المتحدة؛ وفى أمريكا اللاتينية، مات مليون شخص على الأقل فى الانقلابات العسكرية اليمينية التى حملت إلى السلطة "بعض أكثر الأنظمة بربرية فى العالم الحديث"[2]، وذلك بفضل المساعدات المالية والعسكرية الأمريكية. ونتيجة للتورط السوفيتى فى الصومال وإثيوبيا وأنجولا وأفغانستان وغيرها، فقد ما يقرب من ثلاثة ملايين شخص حياتهم. حتى فى أوربا الشرقية، قُتل عشرات الآلاف فى حوادث على الحدود وفى السجون والمعتقلات، وفى الغزو السوفيتى للمجر وتشيكوسلوفاكيا[3]؛ وإلى جانب الموتى لابد من الاعتراف بما حدث فى تلك السنوات من تدمير للبيئة ونفى قسرى وسجن وفقر وعذاب ومرض.

إن وصف الصراع العالمى بكلمة بارد، بما يوحى به هذا الوصف من قصور ذاتى وتوازن، هو وصف ينطوى على ما هو أكثر من التزييف لذلك السجل. إن فهم تلك المرحلة التاريخية من خلال التجربة الغربية حصريا، سيكون إسهاما فى النظرة الأوربية _ الأمريكية المهيمنة التى ميزت الصراع ذاته، كما أنه سيدعم رؤية ذاتية محدودة، تهمش كل وجهات النظر الأخرى، وهو أسلوب تناول يظل محصورا فى إطار كتابة التاريخ الغربى بعد سنة ١٩٨٩، حيث لا تعاطف ولا اهتمام كبيرا بضحايا العدوان العسكرى. عندما يختار أحد المعلقين أن يؤكد أن الحرب الباردة بالنسبة للشعب الأمريكى_ لم تتضمن "خسائر فى الأرواح كتلك التى تقع فى الحروب

الساخنة"، وأن الحرب الباردة لم تكن على أى نحو "حرب إطلاق نار إلا في بعض المناطق الطرفية من العالم"(٤)، عندما يختار أن يقول ذلك، فإن النتيجة ستكون محو المعاناة أو على الأقل التقليل من حجمها الذى سببه التدخل الأمريكي. "چون ماسون: ***John Mason***"، على سبيل المثال، يرى أن تلك كانت "أطول فترة سلام فى القرن العشرين"، كرست فيها الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى جهودهما _ بنجاح _ لتلافى وقوع "حرب عالمية ثالثة"(٥)، (وهو تفسير سوف يدهش ملايين كثيرة وجدت نفسها فى حروب فى العالم الثالث).

إن فكرة تعريف الحرب العالمية بأنها تلك التى تشارك فيها قوة كبرى، وليس على أساس اتساع مدى الصراع، هذه الفكرة موجودة بوضوح فى عمل "چون لويس جاديس: ***John Lewis Gaddis***" الأخير، إذ بينما يقر بوقوع حروب محدودة، يريدنا أن نصدق أن الفترة ما بين ١٩٤٥ و١٩٨٩، لم تشهد "حـــروبـــا رئيسية"، وأن تلك _ حسب زعمه _ كانت "أطول فترة استقرار فى العلاقات بين القوى الكبرى" منذ "ميترنخ: ***Metternich***" "وبسمارك - ***Bismarck***"، وعليه ينبغى النظر إليها "ليس باعتبارها الحرب الباردة" بالمرة، وإنما باعتبارها فترة "سلام طويل"(٦)، نادر، نتذكره بإعزاز. وعلى الرغم من أن "جاديس" قد اكتسب قدرا من الشهرة السيئة نتيجة هذا الأسلوب فى التناول، فإن تحوله من توكيد "السلام" (***The Peace***) إلى حذفه من الحرب (***War***)، هو إستراتيچية عامة تدعو للرثاء.

من الجدير بالتذكر، إذن، أن جذور مجاز "الحرب الباردة" كان موجودا فى منتصف الأربعينيات قبل ظهور العداء بين الشرق والغرب. ورغم أن

البحث عنه يتم دائما فى حديث لـــ "برنارد باروخ: *Bernard Baruch* "، ممثل الولايات المتحدة فى لجنة الطاقة الذرية فى ١٩٤٧، فإن "چورج أورويل:- *George Orwell*" - كان قد استخدمه بالفعل فى مقال نشره فى ١٩٤٥ بعنوان: "أنت والقنبلة الذرية". كان "أورويل" يرى أن حصول قوتين كبيرتين أو ثلاث على أسلحة ذرية مقدمة تؤدى إلى الاستبداد، ومع ذلك كان يتنبأ بحدوث شلل فى الشئون الدولية، حيث ستصبح أى قوة ذرية "غير قابلة للهزيمة وتدخل فى حالة دائمة من "الحرب الباردة" مع جيرانها"(٧). كانت رؤية هذا المقال وهى "نهاية الحروب واسعة النطاق"(٨)، مفهومة بفرض مضمونها فى الأشهر التالية لنهاية الحرب العالمية الثانية. كان ذلك سابقا على "البرقية الطويلة" لكينان و"حديث الستار الحديدى" لتشرشل، وعلى حصار برلين ومبدأ ترومان ومشروع مارشال والقلق المتزايد فى الشرق الأقصى. والحقيقة أنه كان سابقا على كل المؤشرات الرئيسية إلى أن المستقبل سيكون بعيدا عن الجمود السلمى العريض للقوى الكبرى الذى كان يتصوره أورويل.

من الغريب إذن وصف حقبة تاريخية بالملامح غير الملائمة للسنوات السابقة عليها، إلا أنه ليس غريبا تماما أن مجاز الحرب الباردة كانت له سلسلة من الوظائف الأدائية، التى ظهر أنها كانت ضرورية لرؤساء الدول والسياسيين والمستشارين السياسيين فى الخمسينيات وما بعدها. المهم أن المصطلح كان يخفى ذلك الامتداد العنيف الواسع للهيمنة الأمريكية، ويبرز صور الهدوء أو الركود ويصر فى الوقت نفسه، على عكس كل الدلائل، أن الهدوء والركود كانا من السمات الأبرز فى ملامح العصر.

إن تمييز التجربة الغربية لم يكن فى مجالات الخطاب السياسى والكتابة التاريخية للحرب الباردة فحسب، ففى جديلة الدراسات الغربية التى تبحث الاستجابة الأدبية للأزمة العالمية فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٨٩، هناك ميل مماثل لتعريف "الحرب الباردة" طبقا لظروف المناطق التى كانت الحرب فيها أبرد ما تكون، وكذلك لاتخاذ الكتابة الأمريكية والأوربية الغربية أرضية مناسبة للدراسة. وباعتباره سعيًا نقديًا، برز فى الثمانينيات، مع تصاعد النقد النووى فى المجال الأكاديمى الأمريكى مجال لتحليل العلاقة بين الإنتاج الأدبى والتباعد العسكرى والأيديولوچى. ومع تداعى الانفراج فى العلاقات الدولية فى فترة رئاسة كارتر الأخيرة، وتصاعد الإنفاق العسكرى فى فترة ريجان، لم يكن هناك ازدهار للتصوير الرؤيوى فى الأدب الروائى والشعر فحسب، بل وإصرار نقدى متطور كذلك على تناول موضوعات مثل الخطاب النووى والثقافة الذرية والتلوث والكارثة البيئية والقلق النووى(٩).

كانت هناك محاولات قليلة فى أعمال كل من "باتريك مانكس: *Patrick Mannix*" و"مارتا أ. بارتر: *Martha A. Bartter*" و"ديڤيد دولنج: *David Dowling*" وغيرهم من نقاد النووى لكى تتسع للكتابة عن الحرب التقليدية. مثل هذه الحصرية استمرت فى الثمانينيات والتسعينيات، عندما امتد نقد الحرب الباردة من بؤرة نووية سائدة، إلى إعادة اكتشاف اليسار الأدبى وتفكيك التمثيل الشرقى _ الغربى، وتحليل المعالجات الأدبية لأحداث بعينها؛ مثل محاكمة آل روزنبرج، وإعادة الاعتبار لما بعد الحداثة والنظرية النقدية باعتبارها خطابات حرب باردة. مرة أخرى، مع استثناءات قليلة، بقيت الدراسات منحازة للآداب الغربية الوطنية، مع التركيز أساسا على الكُتّاب

المعترف بهم، أو _ مع تقدم العقد _ على الأنواع الأدبية الأمريكية الشائعة[١٠]. الفشل فى وضع مثل هذا الأدب فى إطار توجهات ثقافية كونية، أعاد إنتاج الشعور بأن تاريخ الحرب الباردة كان يتم فهمه على نحو أفضل من خلال طبقة المثقفين الغربيين الذين كان يبدو أن منظورهمْ يمكن تعميمه دون صعوبة. تكون هذه البنية من الأعمال الموثوقة، يمكن أن نلاحظه فى ذلك الوقت عندما كانت نظرية ما بعد الاستعمار ترشد الدراسات الأوربية_ الأمريكية، إلى أهمية توسيع "اهتماماتها الفكرية كونيا بتقديم أصوات وخصائص ذاتية من دولُ الأطراف أو الهوامش"[١١].

هذه الهوامش أو ثقافات العالمين الثانى والثالث، أنتجت بالمثل بعض أروع وجهات النظر عن تاريخ أواخر القرن العشرين كما صاغت بعض أخصب التطورات الأدبية. هذا الأمر واضح بقوة فى مجموعتين مهمتين من المقالات عن الثقافة الإشتراكية فى الفترة من (١٩٤٥-١٩٨٩)، وهما من تحرير "دوبرافكا جوراجا: *Dubravka Juraga*" و"إم. كيث بوكر:- *M. Keith Booker*-"، نشرت فى عام ٢٠٠٢. على الرغم من أن المقالات تركز على كتابة اليسار فى الأساس، فإن مجادلات جوراجا وبوكر بأن القيم الجمالية البرجوازية للدراسات الغربية عملت على تهميش كل أشكال التعبير الأخرى، تحمل بشدة على طمسها آداب الكتلة الشرقية. وبعد القيام بعملية مسح للتعليقات الثقافية التى ظهرت منذ ١٩٨٩، تكتشف جوراجا وبوكر مثلا ذلك الإصرار الشديد على تشويه سمعة الشيوعية (مع منظرين يشعرون بضرورة الاستمرار فى ركل حصان الاشتراكية الميت، مع بعض احتمال بألا يكون الحصان ميتا بالفعل)[١٢]، وتشويه سمعة الإنتاج الثقافى اليسارى كذلك. فى

عملية تعبر عن الحملة الضارية للحرب الباردة للتقليل من قيمة الأعمال الأدبية والنقدية التي لا تروج لأيديولوچيات "العالم الحر"، كان الافتراض بعد ١٩٨٩ هو أن "الالتزام السياسى، (وبخاصة الالتزام السياسى الاشتراكى)، معاد لإنتاج فن حقيقى"(١٣)، حيث يمضون مع هذا التوجه إلى درجة القول:

"لقد أنتج الكُتَّاب الاشتراكيون بعض الأعمال عظيمة القيمة والتأثير فى الأدب العالمى، سواء كان ذلك بواسطة السوفيت (جوركى وشولوخوف وألكسى تولستوى)، أم الأوربيين الشرقيين (برخت وكرليزا) أو كُتَّاب من العالم الثالث (نجوجى وسمبينى وماركيث). الأدب الغربى كان موجودا على نطاق واسع ويحظى باحترام كبير فى الكتلة الشرقية. كان الكُتَّاب الأمريكيون مثل دريزر، وشتاينبك مشهورين فى الاتحاد السوفيتى، بينما أعمال الواقعية الاشتراكية للشرق لم تكن تصل إلى القارئ الغربى الذى كانت المؤسسة الغربية تؤكد له دائما أن تلك الأعمال لم تكن سوى تفاهات أيديولوچية لا قيمة لقراءتها"(١٤).

رد المؤسسة الأدبية على الكُتَّاب الاشتراكيين يلخص لنا أسلوب تناولها الأوسع لكتابات العالمين الثانى والثالث؛ فمن الواضح أن هناك غيابا كبيرا للأدب الثرى المتنوع لأوربا الشرقية الشيوعية من برامج الجامعات والقوائم الدراسية عن موضوعات الحرب الباردة. أما الأكثر إثارة للدهشة فهو؛ أن أعمال كُتَّاب أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية التى حظيت باهتمام نقدى، كان يتزايد منذ ظهور دراسات ما بعد الاستعمار، هذه الأعمال نادرا ما يشار إليها

عند مناقشة الأحداث الچيوسياسية للفترة ما بين ١٩٤٥ و١٩٨٩، كذلك تتضاعف الدهشة عندما يلاحظ المرء أن الحرب الباردة كانت تدور، فى معظمها، فى تلك المناطق فى مرحلة ما بعد الاستعمار؛ ويمكن حتى فهمها باعتبارها صراعا بواسطة القوى الكبرى التى ظهرت، من أجل السيطرة على ثروات وقوة عمل وموارد الدول المستقلة حديثا، على نحو أشبه بكولونيالية القرن التاسع عشر. ومن أسف، كما تشير "باربرا هارلو:- *Barbara Harlow*، أن الإمپريالية الجديدة والمقاومة الأدبية للعولمة الثقافية والتدخل العسكرى، كلها أمور يتم استبعادها أو تجاهلها فى الدرس الأكاديمى[١٥]. كما يأسى "إعجاز أحمد" لحقيقة مهمة أخرى، وهى؛ أنه حتى بين نقاد ما بعد الكولونيالية "يبدو هناك اهتمام أكبر بكولونيالية الماضى منه بإمپريالية الحاضر"[١٦]. والنتيجة أن مثل تلك الكتابات تكون غالبا مجردة من تاريخيتها ومن الالتزام الأيديولوچى، فكاتب مثل "نجوجى"، تتم دراسته فقط باعتباره "يمثل وجهات نظر أفريقية غرائبية"، أو "ماركيث باعتباره رائدًا للواقعية السحرية"[١٧].

هناك حاجة إلى نقد للحرب الباردة يضم ويتقصى وينظر فى التوجهات الكونية لكتابات منتصف إلى آخر القرن العشرين. هناك حاجة لتحليل مقارن للتوجهات الموضوعاتية والأسلوبية لأدب الحرب الباردة، وهو شكل من الأدب يمكن أن نعرفه بشكل عام باعتباره تيارا له بؤرة تاريخية، ويحمل تفاعلات عدة مع البنى السياسية والعسكرية والدبلوماسية واللغوية والأيديولوچية لتلك الفترة؛ فإذا كان يمكن القول بوجود أدب حرب باردة، فسيكون بالتحديد فى تلك التيارات العالمية. مجموعة المقالات التى يضمها هذا الكتاب، هى

محاولة لحفز الجدل حول الاستجابات الأدبية العالمية للصراع الأيديولوچى والعسكرى، وتقدير قيمتها وأهميتها بالنسبة لنا اليوم؛ واعتمادا على باحثين من خلفيات وطنية مختلفة، ينتقل الكتاب عبر الشعر والمسرح والأدب الروائى وكتابات الرحلة والسيرة الذاتية، لكى يستكشف الآداب القومية فى أمريكا اللاتينية وأفريقيا وأوربا الشرقية وآسيا، بالإضافة إلى أوربا الغربية والولايات المتحدة. ليس الهدف مجرد تأطير الأدب الغربى فى المشهد الثقافى الأوسع وإعادة تمركزه داخل دراسات الحرب الباردة، وإنما كذلك مقارنة الإنتاج الأدبى فى مناطق مختلفة واقتطاع مجموعة متجاوزة من الاهتمامات والقيم الجمالية، كما نظل فى كل الظروف على وعى بالولاءات والممارسات والتواريخ المحلية. بذلك، فإن الكتاب لا يدعى أنه جمع فأوعى، كما لا يرغب فى طمس أو إخفاء ما يبدو حذفًا أو تعسفًا. والمؤكد أنه ليست هناك محاولة لتضمينه المعالجات المهمة للحرب الباردة فى المسرح الغربى أو أدب الخيال العلمى أو الروايات البوليسية والتجسس، ولا المبالغة فى تأكيد اليأس السياسى وأزمة الضمير والمحاولات الوجودية وهيستريا اليمين لدى الشعوب الغربية، فمثل تلك الممارسات تم تناولها بالقدر الكافى فى أماكن أخرى. الكتابة الغربية مستحضرة هنا _ بالأحرى _ لكى نتتبع المشترك والمختلف مع وعن الآداب الملتزمة المعارضة فى العالمين الثانى والثالث، اللذين تحدى كتّابهم السيادة السياسية الغربية و"ردوا" على الهيمنة الثقافية الغربية من خلال أساليب أهلية وشفهية. وسوف يحاول الكتاب اكتشاف وجود "عائلة من التشابهات" فى داخل الأدب الكونى، أو بعبارة أخرى:

اكتشاف الخواص والاهتمامات والأساليب والمكونات المهمة للجدل الاجتماعى- التاريخى الذى ظهر فى العالم.

بداية، فإن إحدى أبرز خواص إستراتيچية السرد والخطاب السياسى فى أثناء الحرب الباردة هى؛ الأنماط التى اتخذتها للتمثيل الثقافى. كان صراع الحرب الباردة للسيطرة على العقيدة السياسية مؤسسا على تناقض مانوى بين الذات والآخـــر، بين الخير والشر، بين الديمقراطية والاستبداد. هذا التناقض أو التعارض كان يقوى على مر السنوات بتراكم طبقات متوالية عليه من التراث والخرافة والأسطورة[١٨]. هذا الإطار الثنوى، كان قويا على نحو خاص فى الولايات المتحدة؛ حيث كان يتم تشويه الكتلة الشرقية فى كل مجالات الحياة الوطنية، بما فى ذلك الأدب والسينما والتليفزيون والأحداث الرياضية وسباق الفضاء. هنا، كانت الفكرة عن الشيوعية السوفيتية هى أنها "مرض معد ونظام كافر ومستبد ودموى يقوده سفاحون أشرار، يستمتعون بإنزال الضرر بالآخرين وقتل الأطفال[١٩]، كانت تلك الفكرة تحقق الهدف منها لتسويغ الإستراتيچيات السياسية، بدءا من زيادة موازنات الدفاع والتدخل فى العالم الثالث، إلى تنظيم الجمهور المحلى على نحو متزايد. اقتران التمثيل بالقوة فى الخطاب المعادى للسوفيت، كان يتم تحليله فى الدراسات الأدبية. "ديڤيد سيد: ***David Seed***"، الذى يتصدر مقاله هذه المجموعة يحول الاهتمام، بالتالى، من "التهديد الأحمر" إلى "الخطر الأصفر" والصور الذهنية الأمريكية عن شرق آسيا. الشقاق الصينى السوفيتى فى أواخر الخمسينيات، والطموحات الكبرى لصين ماو تسى تونج، كل ذلك جاء معه بقوة كبرى جديدة إلى المسرح وكانت النتيجة، كما يفصل "سيد"، خطابا استشراقيا أخذ يتنامى[٢٠].

مثل هذا الخطاب نجده متجسدا فى الطموح الماكر والشرير والكـونى للدكتور "فو مانشو" فى رواية "ساكس رومر: *Sax Rohmer*"، رغم أننا نجده علـى نحو أكثر حضورا فـى "المرشح المنشورى:- *The Manchurian Candidate*" (١٩٥٩) لـ "ريتشارد كوندون: *Richard Condon*"، وهى رواية عن مقاتل فى الحرب الكورية تم غسل مخه ليقوم باغتيال مرشح للرئاسة الأمريكية، كان يعبر عن قلقه بخصوص كل من الغزو الشرقى والطوابير الخامسة الشيوعية. لم تكن الولايات المتحدة، بالطبع، هى الوحيدة فى بلورة هذا الخطاب، إذا كانت هناك أشكال أخرى من التمثيل، معقدة ومتحولة، نابعة من روسيا والصين تتفاعل مع الخطاب الثقافى الأمريكى وتنتشر بين القوى الكبرى والدول التى تدور فى فلكها. مقال "أندريه روجاشيفسكى:*Andrei Rogachevskii*" هنا، يفصل ما كتبه "سيد"، ويحلل صور الاتحاد السوفيتى المتغيرة عن الولايات المتحدة وأوربا الغربية. بعد القيام بعملية مسح شملت عددا كبيرا من الأعمال الروائية والشعرية وكتابات الرحلة، يحاول هذا المقال استكشاف الأسلوب الذى مرت به عملية شيطنة الغرب إبان "الحرب الباردة الأولى" فى الخمسينيات، وتحولها إلى صورة أكثر تحفظا فى فترة الانفراج، وذلك على الرغم من أن الاتهامات بالفساد والاضطهاد والتوسعية، التى لم تكن متباينة مع دوافع الغرب ونزعته المعادية للشيوعية، ظلت كما هى. تكامل خطاب الشرق – الغرب، يوضح، حسب تعليق "فيليب تيلور: *Philip Taylor*" كيف كانت القوى الكبرى، وهى تحدق فى بعضها عبر "الستار الحديدى" تكتشف انعكاسا لصورها وآمالها ومخاوفها"(٢١).

كان التلاعب باللغة والصور فى المجال العام سببا رئيسيا فى ذلك التشكك الذى يراه كثيرون ملمحا محددا لثقافة الحرب الباردة. مع أعمال

الدعاية المستمرة ومناخ التجسس السائد والاستخبارات المضادة والتآمر الدولى، لم يكن هناك سوى القليل من الحقيقة الذى يمكن أن يؤسس عليه المرء اقتناعاته الأيديولوچية. ويلخص "توبين سيبرز ***Tobin Siebers:***" تاريخ الحرب الباردة بأنه "قصة تشككنا فى غايات ونيّات وتفسيرات وحسابات أعداد وتحركات القوات والأسلحة والمفاوضات وادعاءات الحقيقة والزيف"(٢٢). كان ذلك عصرا لا يمكن الاتفاق فيه حتى على التواريخ. لم تكن للحرب الباردة بدايات واضحة (أحيانا تذكر الأعوام ١٩١٧ و١٩٤٥ و١٩٤٨)، ولا اتفاق على حدود زمنية لها ("حروب باردة أولى" و"حروب باردة ثانية")، ولا نهاية محددة (هل هو عام ١٩٨٩ أم ١٩٩١، أم نقطة مازالت فى المستقبل؟). لا عجب كبيرا إذن أن يكون تيار ما بعد الحداثة الأدبى السائد يتميز بعدم الاستقرار السردى وعدم اليقين الأنطولوچى والانعكاسية الذاتية القاسية، والشك فى كل أشكال السرديات الكبرى والكتابة التاريخية. وفى حقبة يميزها تنامى سيطرة الدولة، لا عجب كبيرا كذلك أن يكون هذا الأدب قد أصبحت تنتابه هواجس تكنولوچيات القوة. فى رأى "مارى كالدور: ***Mary Kaldor***" وآخرين، فإن الحرب الباردة جاءت معها "بصروح قوة وبتراتبية ثقيلة" إلى المجتمعات الغربية، حيث لم تعد الجماهير المعرضة للمراقبة والتلقين قادرة على "إقامة الحدود الملائمة بين حياتهم الشخصية وسردياتهم القومية أو الوطنية"(٢٣). بعبارة أخرى، كان ذلك زمنا تآكل فيه الفعل السياسى وخمد الميل إلى الثورة، وفى رأى "سيبرز" أن "الارتياب والپارانويا والتشكك لم تكن من سمات الحرب الباردة فحسب، وإنما أبقت بدورها كذلك على الدولة"(٢٤).

الفصلان التاليان يحللان تلك النقلة إلى التشكك والتشاؤم الثقافين بين الكُتّاب الغربيين. فى مقاله، ينظر "كريس ميجسون: ***Chris Megson***" فى دراما الجناح اليسارى البريطانى فى النصف الأخير من القرن العشرين وسخطه المتزايد على أيديولوچيات وممارسات الأحزاب الاشتراكية وأنظمة

الدولة. على الرغم من الاحتفاظ بإيمان فى الدعوة للحرية، فإن بعض كُتّاب الدراما مثل "هوارد باركر: *Howard Barker*" و"كاريل تشرشل: *Caryl Churchill*" و"ديڤيد إدجار: *David Edgar*" فقدوا الثقة فى مفهوم الجناح اليسارى للحرب الباردة باعتباره حملة نبيلة ضد الرأسمالية، وتحولوا إلى تصوير أكثر تعقيدا وأكثر يأسا أمام الأزمة واحتمالات حلها. يستكشف "ميجسون"، على نحو خاص، افتتانهم بتلك الفضاءات الهامشية فى الحرب الباردة، مثل أوربا الشرقية، حيث كان منطق خطاب القوى الكبرى المزدوج مضطربا، وحيث كانت الإستراتيچيات المروعة لطموح القوى الكبرى تفقد قوتها. أسلوب هذه المسرحيات الذى يستبدل الطبيعة الزمنية بالپوليفونية والحسم المتبادل وعدم الخطية، يعكس ما هو موجود فى أدب ما بعد الحداثة، وهو ما يتم بحثه فى الفصل التالى. هنا يجادل "دانييل كورديل: *Daniel Cordle*" بأن نزعة ما بعد الحداثة الأمريكية، وهى شكل معترف به من العصر، متأثرة إلى حد كبير بالقلق النووى. مع تجنب السرديات الصريحة للكارثة النووية، الموجود فى أدب الخيال العلمى والروايات البوليسية، يرصد كورديل التصوير الأكثر تأثيرا للضغط والتوتر النفسين العميقين للعيش مع الهولوكوست الوشيك، فى الپارانويا وغياب النهايات والشك اللغوى وهو ما يطبع أعمال "دون ديليللو: *Don DeLillo*" و"تـــوماس پينكون: *Thomas Pynchon*" و"إى. إل. دوكتورو: *E. L. Doctorow*" وغيرهم، التى نادرا ما يرد فيها ذكر التسلح النووى، ولكن جو الكارثة المرجأة باستمرار يتم تصويره بقوة. وكما استخلص ناقد آخر، فإن تنويعات ما بعد الحداثة التى ظهرت فى آسيا وأوربا الشرقية والأمريكتين منذ ١٩٥٠ وما بعدها، كانت "شكلانية منغمسة ذاتيا"، أقل مما هى "استجابة ذات معنى لأزمة تاريخية وأدبية"، و"تفكيك" مخلص "لأيديولوچيات الحرب الباردة"[٢٥].

إلا أن ما بعد الحداثة، لم يكن التيار الأدبى الوحيد الذى تطور بعد ١٩٤٥. فى القلب من التعبيرات المتعددة لأدب الحرب الباردة، كانت هناك الواقعية الاشتراكية التى حققت مكانة عالمية بعد تدشينها فى روسيا الستالينية فى الثلاثينيات. كان "أندريه جدانوف: ***Andrei Zhdanov***" سكرتير اللجنة المركزية فى عهد ستالين، والمتحدث الرئيسى فى الشئون الثقافية يصنف تلك الواقعية الجديدة باعتبارها "التصوير المحدد للواقع فى تطوره الثورى مصحوبا بمهمة إعادة التشكيل الأيديولوچى وتربية الكادحين بروح الاشتراكية"[٢٦]. كان السرد الواقعى، بالنسبة لجدانوف لابد من أن يكون مؤسسا على الرومانتيكية الثورية بدلا من احتمال الصحة، ولم يعد يركز على الفرد البرجوازى، وإنما على ولاء "الإنسان الاشتراكى" للمجموع، وفى النضال الجمعى من خلال الصناعة والوعى الطبقى والولاء الحزبى للمستقبل اليوتوبى. هذه "الجدانوفية" المعيارية، كما أصبحت تعرف، ربما تكون قد سادت الحياة الأدبية السوفيتية فى الأربعينيات، ولكن ذلك حدث مع الوقت. كما تم الترويج للواقعية الاشتراكية من خلال برامج تقوم بها الدولة فى أماكن أخرى من الكتلة الشرقية، كما ظهرت فى الوقت نفسه فى فرنسا وإيطاليا وبريطانيا وألمانيا الغربية، وتطورت إلى شكل إبداعى لا متجانس متأثر بالتوجهات الوطنية والفردية. وكما يجادل "مايكل سكريفن: ***Michael Scriven***" و"دينيس تيت: ***Dennis Tate***"، فإن الواقعية الاشتراكية لعبت دورا حاسما فى علم جمال القرن العشرين، حيث كان لها "تأثير أوربى واسع على مدى أكثر من نصف القرن"، كما عارضت التحرر من الوهم ما بعد الحداثى، من خلال سعى أكثر تفاؤلا نحو الأهداف الاشتراكية"[٢٧].

إمكانية أن يقوم التعبير عن المعتقد السياسى والثقة فى التقدم الاجتماعى، بحجب أو طمس ما بعد الحداثة، أمر شديد الوضوح فى كتابة العالميــن الثــانى والثالث. فى المساهمة التالية التى يقدمها "م. كيث. بوكر: *M. Keith Booker*" – و"دوبرافكا جوراجا: *Dubravka Juraga*"، يوجهان اهتمامهما إلى السمات المشتركة فى الأيديولوچيا والأهداف، بين آداب ما بعد الاستعمار فى أفريقيا والواقعية الاشتراكية السوفيتية، ويطالبان للأخيرة بالاحترام النقدى نفسه، وهو ما يعطى الآن للأولى. وعلى الرغم من أنها مرفوضة عادة من الوسط الأكاديمى فى الحرب الباردة باعتبارها فقيرة شكلا وفاسدة أيديولوچيا، فإن الرواية التاريخية لدى كُتّاب اليسار، مثل "نجوجى وا ثيونجو: *Ngugi wa Thiongo*" و"مكسيم جوركى: *Maxim Gorky*" و"ألكسى تولستوى: *Alexei Tolstoy*"، تبين قوة المقاومة الأدبية السوفيتية والأفريقية للاستعمار والتمثيل الغربى، بينما تنتقد بشدة، فى الوقت نفسه، (كما يذكر بوكر وجوراجا) نظم الدولة المحلية والنخب الوطنية. هذا التوجه الثرى والمتنوع من التورط السياسى، كان موجودا فى الغرب فى الوقت نفسه. مساهمة "آلان وولد: *Alan Wald*" تتناول أدب اليسار الأمريكى فى الخمسينيات، وهو تقليد قوى من التعليق النقدى، مثله مثل كتابات العالم الثانى، مستبعد من الأعمال المرجعية المعتمدة. بوضع العمل على خلفية المكارثية، يقوم "وولد" بعملية مسح لمئات الكُتّاب الذين قدموا أعمالا نثرية عديدة، كانت تعبر عن ثقافة المقاومة فى "الحرب الباردة الأولى"، واستخدموا أعمالهم لتشجيع الانشقاق السياسى فى وجه ترويع وسجن الدولة. مقال "وولد"، يتبين على نحو خاص داخل تلك النهضة المعادية لأمريكا، إسهامات

أفرو – أمريكية تتبنى "خلطة" ثوريـــة لدى كُتّاب مثـــل "آليس تشيلدرس *Alice Childress"* – و"چوليان ماى فيلد: *Julian Mayfield*" و"شيرلى جراهام: *Shirley Graham*–"، تجمع بين نشاطية الحقوق المدنية ومعاداة الرأسمالية والنسوية. خلاصة المقالين متماثلة: "فلنجدد ونحيى مكانة أولئك الكُتّاب ليكونوا مقروئين على نطاق أوسع".

حضور المثالية والالتزام الأيديولوچى كان أكثر تغلغلا فى الآداب القومية التى كانت تتناول الصراع المسلح مباشرة، وهو موضوع جوهرى آخر. فى أرجاء العالم الثالث الذى كانت تمزقه القلاقل والحروب الأهلية وعمليات الغزو، لعب الأدب أدوارا اجتماعية وأيديولوچية بكونه ملتزما بتثقيف وتسييس وإلهام جمهور قارئ، إلى جانب رسم خريطة لتجربة جمعية. هذه النقطة يعبر عنها الصراع العسكرى الأطول فى الحرب الباردة، وهو تورط الولايات المتحدة فى ڤيتنام الذى أنفق عليه قرابة ١٥٠ مليون دولار فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٧٥، من أجل هزيمة حركة شيوعية محلية، وما تضمنه ذلك من استخدام مليونين وسبعمائة ألف من المقاتلين، وإسقاط ما يقرب من ١٠ ملايين طن من المتفجرات[٢٨]. وكما تصور "دانا هيلى: *Dana Healy*" فى مشاركتها الرد الڤيتنامى على الحرب، كان الشعر هو الذى أثبت نفسه ليكون الأكثر بلاغة فى التعبير عن مقتضيات ذلك الصراع. كان الشعر وسيطا أو وسيلة سهلة للكتابة والحفظ والتوزيع على خط المواجهة، بهدف غرس الإخلاص فى القوات من أجل النضال، وغرس الأفكار العسكرية للتحرر والوطنية والبطولة والتضامن، إلى جانب الموضوعات الأوسع عن الهوية القومية والولاء الحزبى؛ ومثلما كانت الروح القتالية

مؤثرا يعطى شكلا لأدب الدول فى الحرب، فإنها كانت حاضرة أيضا فى وقت السلم.

فى المساهمة التالية لـــ "زيا أومى شين: *Xia Omei Chen*"، وهى دراسة عن المسرح الماوى، يناقش الكاتب كيف كانت الدولة الصينية الاشتراكية، فى محاولة لتدعيم الثورة، تشير على نحو مستمر فى أثناء الحرب الباردة إلى "الحروب الساخنة" فى الثلاثينيات والأربعينيات. على نحو خاص، كان الإنتاج المسرحى للثورة الثقافية ينظم سردياته حول الصراع مع اليابان، والحرب الأهلية بين الكومنتانج والشيوعيين، باستخدام أنماط العداء والولاء القومى، وإزكاء العداء للاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة، وتنمية الدعم لمد النفوذ الصينى عبر العالم الثالث. هذا الفصل من الكتاب يذكرنا بأن قتـــال الحـــرب البـــاردة كان حالة مادية ووجودية، وأنه فى غياب الحرب لا يكون ضمانا لعدم تنظيم وعسكرة الجماهير، أو ضد صور القتال التى تغرق الإنتاج الثقافى.

وكما تكشف "هيلى" و"شين"، فإن الالتزام السياسى فى العالمين الثانى والثالث كان مبنيا، إلى حد كبير، على أيديولوچيات قومية، كما كان مبنيا على الشيوعية. كان ذلك نتاج كل من حركات الاستقلال السابقة على الحرب الباردة، مع عقود من المعارضة المعادية للإمبريالية، التى أسفرت عن التحرر من الاستعمار فى الخمسينيات والستينيات، والمقاومة المعاصرة للتغلغل السياسى والاقتصادى للدول الرأسمالية المتقدمة[٢٩]. والحقيقة، كما يجادل أحد المؤرخين، أن "الأنماط الأكثر نجاحا واستمرارا من الشيوعية" انبثقت عن "الشيوعية الأهلية فى روسيا ويوغوسلافيا والصين وكوريا

الشمالية وفيتنام وكوبا"(٣٠). والواقع أن القومية _ والنقد الصاخب للخطاب القومي _ كانت موضوعا رئيسيا فى أدب الحرب الباردة، وهو الأمر الذى يؤكده تحليل "مارسيل كورنيس پوپ: ***Marcel Cornis Pope***" لكتابة أوربا الشرقية الوسطى. الفصل يبدأ بتقييم أثر "الدولية" السوڤيتية فى الدول التابعة، حيث كان يتم قمع التقاليد الأدبية الوطنية وتشجيع الولاء الأعمى للستالينية. فى مواجهة هذا التأثير الطاغى، ظهر توجهان أساسيان فى الأدب الإقليمى: الأول، "قومية مغايرة" رغم أنها كانت كارهة للأجانب، تعارض الشيوعية ذات المركزية السوڤيتية، مع إعطاء صورة مثالية للوطن الأم، والتوجه الثانى "ما بعد حداثة تجريبية"، أخضعت للمساءلة كل أشكال إعطاء الشرعية للسلطة، مع تعريض كل من القومية والاشتراكية لإستراتيچيات السخرية والتفكيك. النقطة الأساسية عند كورنيس پوپ، وهى؛ أن القومية عقّدت بشدة عملية تحول أوربا الشرقية الوسطى إلى ما بعد الشيوعية، وهذه النقطة وثيقة الصلة بإسهام "هازيل پيير: ***Hazel Pierre***" فى تصورها للقومية الكوبية. هنا، جنس السيرة الذاتية الكوبية، بتأكيده العام للتجربة الجمعية أكثر منه للفردية، مستخدم لاستكشاف الأيديولوچيات القومية الاشتراكية، التى رفدت كتابة الجزر عن الذات والدولة منذ ١٩٥٩. يبدأ الفصل بتلخيص البنية الذكورية المهيمنة على النزعة الكوبية فى شهادة "فيدل كاسترو" القانونية (التى أداها فى ١٩٥٣) بعنوان "التاريخ سوف ينصفنى". ثم تنتقل "پيير" إلى استخـــدام "الحلـــم بالكوبية" (١٩٩٢) من تأليف "كريستينا جارثيا: ***Cristina Garcia***"، لفحص كيف أن مثل هذا التصوير الاختزالى يتم نسفه بإدخال عناصر متعددة فى النص، مثل السيرة الذاتية للعرقيات المتعددة وأنواع ومعتقدات ومهن

ومواقف سياسية وآراء متنوعة، تعقد فهم القومية وترسم الطريق إلى فضاء قومى أكثر شمولا.

وفى دراستها عن عمل "جارثيا" تطرح "بيير" كذلك السؤال المهم عن وضع المرأة فى مجتمعات الحرب الباردة والثقافات الأدبية. يجادل عدد من النقاد بقوة أن النزعة العسكرية وسياسات القوة فى الحرب الباردة ساعدت على أن يطيل القرن العشرون السلطة الذكورية(٣١). ففى الولايات المتحدة على سبيل المثال، كانت هناك "يقظة أسرية" واسعة فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات، مع عودة النساء إلى التدبير المنزلى والعمل بالبيت، وهى يقظة كانت مرتبطة منطقيا بفعل تأمين الأسرة وحمايتها من العالم الخارجى، وهو احتواء ربط بين الدور المنزلى للمرأة وهدف قومى أكبر(٣٢)، وكان ذلك مواكبا لتغلغل شيوعى وتلوث نووى وتخطيط للدفاع المدنى. وفى أوربا الشرقية، باعتباره مثالاً آخر، لم تكن اشتراكية الدولة تسمح سوى بفضاء صغير لحقوق المرأة الفردية، وعلى الرغم من أن نسبة كبيرة من النساء كانت تسهم فى قوة العمل المأجور، فإن أعمالهن كانت فى إطار المجالات النسوية التقليدية وتفتقر إلى المساواة الاقتصادية بالرجال(٣٣)؛ كما كان يقال إن الاشتباك الأدبى مع تاريخ الحرب الباردة كان فى معظمه ذكوريا. اكتشاف "بول بريان: ***Paul Brian***" أن من بين ألف رواية مكتوبة بالإنجليزية ردا على الحرب النووية، لم يكن هناك سوى ٥% من إنتاج روائيات، هذا الاكتشاف لابد أن يدل على خطاب ذى مركزية ذكورية إلى حد بعيد(٣٤). لكنه، كما يقول "بريان" بعد ذلك، فإن النساء كن ضروريات جدا فى جماعات وثقافات المعارضة فى أنحاء العالم لقيادة الحركات الاحتجاجية على الحرب

النووية فى الغرب فى الخمسينيات وما بعدها[٣٥]، وللمشاركة فى حركات التحرر فى العالم الثالث وإنتاج أدب مقاومة ديناميكى ومختلف فى موضوعاته.

يظهر ذلك فى استكشاف "مـــارى ديشـــازر: *Mary DeShazer*" لشعر المرأة فى جنوب أفريقيا وهجومه فى الثمانينيات على دولة الاضطهاد العنصرى اليمينية المتطرفة المدعومة من الولايات المتحدة. المقال يفتح جزءًا آخر من الكتاب على موضوع واضح فى أدب الحرب الباردة واشتباكه النقدى مع سياسات الدولة. وكما بين عدد كبير من المساهمين، فإن الفرد والمجتمع فى تلك الفترة لم يكونا تحت خطر السيطرة الخارجية فحسب، وإنما كانا معرضين كذلك لأخطار من قبل أنظمة داخلية مستبدة من اليمين واليسار.

فى إطار جنوب أفريقيا، تكتب "ديشازر" كيف كانت النساء مساهمات رئيسيات فى احتجاجات الشوارع التى كان يتزعمها المؤتمر القومى الأفريقى والحزب الشيوعى فى جنوب أفريقيا، وكذلك باعتبارهن مشاركات رئيسيات فى الحركة الأدبية للانشقاق. ففى جولة بين أربع مجموعات شعرية من أواخر حقبة الاضطهاد العنصرى، يلخص هذا الفصل من الكتاب النزعة النضالية الواعية لعمل المرأة السوداء وأساليبها الجدلية المباشرة واهتمامها بالأمومة والإنجاب والأسرة والعمل النسوى وسلطة الذكور، إلى جانب تعبئة معارضة جمعية ضد التفرقة العنصرية. وبينما كانت هذه الأعمال صريحة فى راديكاليتها السياسية، ومكتوبة غالبا لكى تؤدى فى لقاءات واحتجاجات جماهيرية، فإن مساهمة "بيوتر كوهيوزاك: *Piotr Kuhiwezak*" عن الشعر فى

أوربا الشرقية تكشف عن أعمال أكثر تعقيدا أو خفية المعنى. ولأن العمل كان فى ظروف سلطوية مقيدة، كان الشعراء على ذلك الجانب من الستار الحديدى، عندما ينشرون عن طريق الدولة، يبتكرون ضربا من الشعر السياسى يهرب من الرقابة باللجوء إلى الرمز الذى يمكن أن يصل إلى القارئ المثقف. استهجانهم للدولة الاشتراكية، يتناقض مع الموضوعات المعارضة التى يرصدها "بريان ديمرت: ***Brian Diemert***" فى عمل "جراهام جرين: ***Geraham Greene***" فى الخمسينيات. بالنسبة لذلك "المعادى لأمريكا" كانت السيادة الكونية للولايات المتحدة تتضمن ما هو أكثر بكثير من نزعة التدخل فى العالم الثالث، كانت هجوما ثقافيا وأيديولوچيا وبيروقراطيا على حريات المواطنين وحقوقهم حتى فى الدول المتحالفة. وكما يفصل "ديمرت" حياة الشخصيات فى "الرجل الثالث" (١٩٥٠) و"الأمريكى الهادئ" (١٩٥٥)، وهى نصوص يمكن أن تجدها فى "المناطق الساخنة" فى الحرب الباردة، نجدها مشتركة إلى حد بعيد مع التجربة الخاصة المعلنة لجرين فى التجسس، ومع استخبارات مكتب التحقيقات الفيدرالى والارتياب والخداع والخيانة الإنسانية. كلاهما، الكاتب والشخصية يبدوان لا حول لهما ولا قوة لمقاومة السلطة الثقافية والسياسية الأمريكية.

استكشاف "ديمرت" لمحاولة "جرين" المستمرة أن يجد "أرضية وسطى" فى عالم الحرب الباردة الثنائى، يقودنا إلى الموضوع الختامى للكتاب. فكرة "الطريق الثالث" أو سياسات لا مادية تميل إلى اليسار، تتحدى الرأسمالية الغربية دون الإذعان للمظالم الستالينية، هذه الفكرة كانت مسعى عاما لآداب الكتلتين الغربية والشرقية. تأكيد "ستيفن سپندر: ***Stephen Spender"*** فى

١٩٤٩، أنه "ليست هناك قوة عظمى لديها حل لمشكلات العالم"، هذا التأكيد كان هجوما مباشرا على الخيار بين "أسلوبين بديلين للحياة" الذى طرحه مبدأ ترومان[٣٦]، كما كان تأكيدا لمس الوتر الحساس لدى كُتّاب كثيرين فى العالم. والواقع أن فكرة فضاء محايد خارج نفوذ الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى، كما شهدنا فى مؤتمر باندونج لدول أفريقيا وآسيا وفى حركة عدم الإنحياز، هذه الفكرة كانت أمرا واقعيا جدا بالنسبة لبعض الدول فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، كما كانت تشق الصراع ثنائى القطبية إلى مراكز أيديولوچية متعددة. المعالجة الأدبية لسياسات "الطريق الثالث" تقدمها "چين فرانكو: *Jean Franco*" فى المساهمة الأخيرة فى هذا الكتاب. بالتركيز على المثقفين فى أمريكا اللاتينية، يفصل المقال التقليد القوى لحرية الإرادة فى الأدب الإقليمى، الذى كان يسعى إلى تطوير جماليات أدبية خاصة، فى مواجهة التدخل السياسى والثقافى[٣٧]، تحرره من التأثير الخارجى وتدعم قضية الاستقلال.

"فرانكــو" تقــوم بعمليـــة مسح لعمـــل "جابرييل جـــارثيا مـــاركيث: *Gabriel Garcia Márquez*" و"آنجل راما: *Angel Rama*" و"ماريو بارجاس يوسا: *Mario Vargas Liosa*" _ و"خوليو كورتاثار: *Julio Cortazar*" وغيرهم، وتبين كيف أن إشارات كُتّاب من أمريكا اللاتينية إلى اللغات والمعتقدات والممارسات المجتمعية الأصلية، وبخاصة من خلال الواقعية السحرية، شكلت محاولة إبداعية لمقاومة قوى العولمة والحكم العسكرى، رغم فشلها فى نهاية الأمر.

على الرغم من فشل المشروع، فإن قوة الإنتاج الأدبى لأمريكا اللاتينية، والأثر الذى تركته فى الحياة العامة، يدلان على أن تحليل أدب الحرب الباردة ليس سعيا مقصورا على.فئة قليلة؛ ففى جوانب كثيرة نجد أن الأزمة والتساؤلات والاهتمامات التى تناولها الأدب بين ١٩٤٥ و١٩٨٩، هى نفسها تلك الخاصة بزماننا بعد الحادى عشر من سبتمبر.

• أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١، التى بدأت مرحلة تاريخية جديدة تقريبا كما كانت الميديا تعيد وتكرر، وكذلك مرحلة أخرى فى تدعيم وتقوية الهيمنة الأمريكية. فى مرحلة ما بعد الحرب الباردة، فإن الليبرالية الجديدة البازغة، والرؤية المانوية (الثنوية) للعالم، والصراع الدائم فى الخارج، وعسكرة الحياة العامة، وسحق المعارضة والاختلاف، وكل ذلك مدعوم من "صناعة ثقافية مستسلمة وجبانة"[٣٨]، كل ذلك لم يطرأ عليه سوى تغير قليل منذ الثمانينيات؛ وعلى الرغم من أن المصطلحات ربما تكون قد تغيرت من "نزعة التدخل" إلى "تغير النظام" ومن "الخطر الأحمر" إلى "الرعب الكونى"، فإن المشهد السياسى يظل كما هو. الشعور بالعجز أمام العولمة يظل كذلك دون "طريق ثالث" يلوح بين قوى غرب تقوده أمريكا والكيان الذى تختار أن تواجهه. إلا أنه عند مناقشة احتمالات المقاومة، يقدم أدب الحرب الباردة أفكارا كثيرة مساعدة، وبخاصة إذا تحولنا عن الكتابة الغربية المعتمدة، التى تقرأ عادة باعتبارها تصويرًا دراميًا للهزيمة، إلى العمل المتورط سياسيا والمؤطر تاريخيا فى العالمين الثانى والثالث. هنا وبقوة، يفهم الكُتَّاب المجتمع الإنسانى باعتباره شيئا غير ذلك المعطى، ويفهمون أن هذه الحقيقة الأخرى جديرة بالنضال من أجلها. من هذه المناقشات للقوة العابرة للحدود القومية، وللعمل الجمعى، والآن فى الواقع التاريخى وشروط احتمالاته[٣٩]، يمكن بناء مفاهيم وممارسات لأدب مقاومة عصرى.

الهوامش

---

(1) *David S. Painter, "The Cold War: An International History", (London and New York: Routledge, 1999), P. 1.*

فى ضوء هذه الإحصائيات يكيف (*Painter*) عبارة (*T. Hobbes*) ليقول إن "الحرب الباردة كانت بغيضة، ووحشية، وطويلة". (*ibid., p. 118*).

(2) *Naom Chomsky, "Towards a New Cold War: Essays on The Current Crisis and How We Got There" (London: Sinclàir Browne, 1982), p. 26.*

(3) الإحصائيات مأخوذة من: *Fred Inglis, "The Cruel Peace: Everyday Life in the Cold War" (London: Aurum Press, 1992), pp. 426- 7.*

(4) *Ronnie D. Lipschutz, "Cold War Fantasies: Film, Fiction, and Foreign Policy", (Lanham: Rowman and Littlefield, 2001), pp. 83, 173.*

(5) *Mason, "The Cold War, 1945-1991", (London and New York: Routledge, 1996), pp. 73-4.*

(6) *Gaddis, "The Long Peace: Inquiries into the History of the Cold War" (New York and Oxford: Oxford University Press, 1987), pp. 216, 245.*

(7) *Orwell, "You and the Atom Bomb" in Orwell, the Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: Volume IV, In Front of Your Nose, 1945-1950 ed. Sonia Orwell and Ian Angus, (London: Secker and Warburg, 1968), pp. 8-9*

مع عظيم الامتنان لـــ (*David Seed*) لتوصله إلى المرجع، انظر:

Seed: American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999) p.1

(8) *Orwell, "You and the Atom Bomb", p. 10.*

يتحدث فى المقال كذلك عن احتمال أن تكون الأسلحة الذرية سببا فى إطالة حالة "السلام الذى ليس بسلام" إلى ما لا نهاية (*ibid., p. 10*)

(9) للمزيد عن تعريف وتاريخ النقد النووى انظر:

Ken Ruthven, "Nuclear Criticism", (Victoria: Melbourne University Press, 1993), pp. 3-31.

(١٠) انظر على سبيل المثال:

- *Woody Haut: "Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War", (1995).*
- *Ronnie D. Lipschutz, "Cold War Fantasies: Film, Fiction and Foreign Policy", (2001).*
- *David Seed, "American Science Fiction and the Cold War", (1999).*

هناك بالطبع استثناءات، ومن بين الأعمال المتميزة فى أدب الحرب الباردة غير الغربى، انظر:

- *Jean Franco, "The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War", (2000).*
- *Barbara and Harlow, "Resistance Literature", (1987).*

(11) Arif Dirlik, "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism", Critical Inquiry, 20 (Winter, 1994), p. 329.

(12) Juraga and Booker, "Introduction" to Durage and Booker, eds, "Socialist Cultures East and West: A Post-Cold War Reassessment" (Westport, Conn. and London: Praeger, 2002), p. 3.

(13) Ibid., p.5.

حيث يقولون إنه "لم يبذل سوى القليل لإعادة تقييم موروث الواقعية الاشتراكية السوفيتية، ربما لأن ذلك الموروث ما زال من القوة، بحيث يمثل خطرا على هيمنة الأيديولوجيات الرأسمالية.

(14) Ibid., p. 5.

(15) Harlow, "Resistance Literature", (New York and London: Methuen, 1987), p. xvi.

(16) Ahmed, "In Theory: Classes, Nations, Literatures", (Delhi: Oxford University Press, 1994) p. 93.

(17) Juraga and Booker, "Introduction", p. 5.

ويضيفان فى مكان آخر أن "الدراسات ما بعد الكولونيالية كانت تنأى بنفسها عن التأكيد على الالتزام الاشتراكى لجزء كبير من أدب ما بعد الكولونيالية"،:

Juraga and Booker, eds, "Rereading Global Socialist Cultures after the Cold War: the Reassessment of a Tradition", (Westport, Conn. and London: Praeger, 2002), p. 4.

(18) Gaddis, "Long Peace", p. 20.

(19) Helena Halmari, "Dividing the world: the Dichotomous Rhetoric of Roland Reagan", Multilingua, 12:2 (1993), p. 153; Brett Silverstein, "Enemy Images: the Psychology of

U.S Attitudes and Cognitions Regarding the Soviet Union", American Psychologist, 44:6 (1989), p. 904.

(20) هذا الانبعاث لاستشراق ما بعد الحرب الباردة، الذى كانت تغذيه المخاوف من الهجرة الصينية والتفوق الاقتصادى فى أواخر القرن التاسع عشر، يعكس مدى التأثير على نزعة معاداة السوفيت، والخوف من روسيا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. انظر على سبيل المثال:

F.S. Northedge and Audrey, "Wells, Britain and Soviet Communism: the Impact of a Revolution", (London and Basingstoke: Macmillan, 1982), p. 156.

(21) Philip M. Taylor, "Through a Glass Darkly? The Psychological Climate and Psychological Warfare of the Cold War", in Garry D. Rawnsley, ed., Cold War Propaganda in the 1950s, (London and Basingstoke: Macmillan, 1999), p.226.

(22) Siebers, "Cold War Criticism and the Politics of Skepticism", (New York and Oxford: Oxford University Press, 1993), p. 29.

(23) Kaldor, "The Imaginary War: Understanding the East-West Conflict" (Oxford: Basil Blackwell, 1990) p. 112; Alan Nadel, "Containment Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic Age", (Durham: Duke University Press, 1995), p. 289.

(24) Siebers, "Cold War Criticism", pp. 29-30.

يرى (*Thomas Hill Schaub*) أن ما بعد الحداثة ليست منفصلة عن "سياسات الشلل فى مرحلة ما بعد الحرب".

Schaub, "American Fiction in the Cold War", (Madison and London: University of Wisconsin Press, 1991), pp. 190.

(25) Marcel Cornis-Pope, "Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War and After", (New York and Basingstoke: Palgrave, 2001), pp. 6, 4-5.

(26) Zhdanov, quoted in Richard Freeborn, "The Russian Revolutionary Novel: Turgenev to Pasternak", (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp. 246-7.

(27) Scriven and Tate, ' Introduction ' to Scriven and Tate, eds, "European Socialist Realism", (Oxford: Berg, 1988), pp. 3, 8.

(28) Mason, "Cold War", p. 33.

29 – هناك معلقون يفهمون الحرب الباردة باعتبارها حربا "موجهة ضد القوى الراديكالية فى العالم الثالث، التى لم تكن لديها وسيلة لتحسين الشروط التى كانوا يسهمون فى إطارها فى النظام الدولى". انظر:

Kaldor, "Imaginary War", p. 97.

(30) *Richard Sakwa, "Postcommunism", (Buckingham and Philadelphia: Open University Press, 1999), p. 28.*

(31) *Ruthven, "Nuclear Criticism", pp. 62-3.*

(32) *Elaine Tyler May, "Homeward Bound: American Families in the Cold War Era", rev. edn(1988; New York: Basic Books, 1999), pp. 9, 1030*

(33) *Nanette Funk, 'Introduction' to Funk and Magda Mueller, eds, "Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and Former Soviet Union", (New York and London: Routledge, 1993), pp. 4-8.*

(34) *(Brains, 'Nuclear Family/ Nuclear War' in Nancy Anisfield, ed., "The Nightmare Considered: Critical Essays on Nuclear War Literature", (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1991), p. 151.*

(35) *Ibid., p. 154.*

(36) حجة سپندر فى كتاب (*The God That Failed*) ملخصة فى كتاب (*Alan Sinfield*) الذى يحمل عنوان:

"Literature, Politics and Culture in Postwar Britain" (Oxford: Basil Blackwell, 1989) p.93.

(37) يقول (*Gülriz Büken*): إن "تصدير الثقافة الشعبية الأمريكية كان جانبا لا يمكن الاستغناء عنه فى سياسة أمريكا الاقتصادية التوسعية، وفى محاولاتها لنشر النزعة الاستهلاكية". انظر:

Büken, 'An Argument Against the Spread of American Popular Culture in Turkey'

وذلك فى الكتاب الذى قام بتحريره (*Reinhold wagnleithner* و *Elaine Tyler May*) بعنوان:

"Here, There and Everywhere: The Foreign Politics of American Popular Culture", (Hanover and London: University Press of New England, 2000), p. 242.

(38) *William V. Spanos, "A Rumor of War: 9/11and the Forgetting of the Vietnam War", boundary 2, 30:3 (2003), p. 31.*

(39) *Harlow, "Resistance Literature", p. 16*

حيث يقول (*Harlow*): بينما كان الاجتماعى والشخصى يتجهان إلى إزاحة السياسى فى الدراسات الأدبية والثقافية الغربية، كان التركيز فى أدب المقاومة على ما هو سياسى باعتباره القوة اللازمة لتغيير العالم.

(١)

الخطر الأصفر فى الحرب الباردة

فو مانشو والمرشح المنشورى

(ديفيد سيد)

فى خطابه عن حالة الاتحاد فى ٨ يناير ١٩٥١، أعلن الرئيس "ترومان: *Truman*" أن "رجالنا يحاربون إلى جوار حلفائهم فى الأمم المتحدة لأنهم يعرفون، مثلنا، أن العدوان فى كوريا هو جزء من محاولة الديكتاتورية الشيوعية الروسية للاستيلاء على العالم خطوة خطوة"(١). هذا الخطاب المجمل، صورة نمطية لخطاب الحرب الباردة، التى لا يمكن أن يوجد فيها صراع منفرد بمعزل عن الصراع العالمى، والذى يستغل الازدواجية القطبية والتعارضات القوية بين "نحن" و"هـــم" أو "الشرق" و"الغرب" على نحو متكرر. كانت "المعركة من أجل الاستيلاء على عقول البشر"، كما كان يطلق دائما على الحرب الباردة، تُشَن من خلال الكلمات والعبارات والاستعارات؛ وكما أوضح ذلك "مارتن چى. ميدهيرست: *Martine J. Medhurst*" _ فـــإن "العملـــة المتداولة فى صراع الحرب الباردة، أو الشعارات المستخدمة، كانت عبارة عن خطاب بلاغى: خطاب تم تصميمه عن قصد لتحقيق هدف معين

مع جمهور معين أو أكثر، أما أسلحة الحرب الباردة فهى الكلمات والصور والأعمال الرمزية، وأحيانا، أعمال مادية تتم بأساليب سرية"[٢]. جدل "ميدهيرست" يمكن تطبيقه تحديدا على خطاب السياسيين الذى يصفه بأنه أداء لفظى، محسوب ومحدد الوجهة. وإذا قمنا بتطبيق أسلوبه فى التناول هذا على ما هو أبعد من هذه المادة _ الأعمال الروائية وغير الروائية _ للتعليق على الحرب الباردة بوجه عام، سنجد الخطاب نفسه مستخدما؛ فالإشارات المتكررة فى الخمسينيات عن خسارة الصين بعد أن أصبحت شيوعية، تفترض كلا من الامتلاك المسبق و"أيديولوچية" عالمين، هذه الإشارات كانت تجد تعبيرا لها فى أطر متعددة بما فيها التجارة. ففى عام ١٩٥٩، ظهر تقرير عن التجارة الغربية بعنوان مثير هو "الحرب العالمية الثالثة". يبدأ نص التقرير بتحذير صارم: "فى كل جزء معمور من هذا العالم، نجد قوى الشيوعية والديمقراطية مشتبكة فى صراع عنيف، لا توجد فيه مناطق محايدة"[٣]. فكرة الحرب هنا شاملة، فهى حرب بامتداد العالم حيث لا وجود سوى لموقفين أيديولوچيين.

كان الخطاب الاستقطابى للحرب الباردة يشيطن العدو الشيوعى بتجريده من كل الصفات الغربية المطلوبة للشخصية الفردية وربما الإنسانية. كان الإنسان السوڤيتى الجديد يقدم فى صورة كاريكاتورية باعتباره زومبى[*] أو روبوتًا، أما الشيوعية فكانت فى نظر "چى. إدجار هووڤر: ***J. Edgar Hoover*** وآخرين، بمثابة انتشار مرض فى الجسد السياسى الجمعى، وفى روايات

(*) الزومبى: شخص يتحرك كما لو كان شخصا آليا.

وأفلام الخيال العلمى فى الخمسينيات، كان يتم تصوير الخطر الشيوعى على هيئة هجوم أو تحويل تقوم به قرون ويرقات ونمل، إلى غير ذلك من تمثيلات غير آدمية. رواية "محركو الدمى": *The Puppet Masters* (١٩٥١) لـ "روبرت هاينلين: *Robert Heinlein*" على سبيل المثال، تصف عملية غزو تقوم بها طفيليات لا أرضية، لابد من إلحاق الهزيمة بها على الأرض، ومطاردتها حتى تعود إلى المصدر الذى جاءت منه. وفى حال ما لم يدرك القارئ المعنى، يضمن "هاينلين" مقارنة مباشرة بالشيوعية السوفيتية ليخرج بمغزى واضح جدا عن ضرورة الحذر المستقبلى: "لابد من أن يكون الجنس البشرى فى حالة يقظة دائمة"[٤]. النهائية والطوارئ، هى المفاهيم الرئيسية التى يركز عليها "هاينلين" هنا، مثلما فى عملية الاستحواذ، عندما يكون الوعى الفردى هو أول الخسائر. والواقع أن "تيموثى ميللى: *Timothy Melley*" _ قد شرح كيف أن المؤامرة تعتبر "الوقاية الذاتية الفردية" نقطة انطلاق لها، ويصل إلى الاستنتاج التالى: "بجعل الأنظمة الاجتماعية والتكنولوجية المختلفة أعداء للذات"، فإن الآراء التآمرية تعمل باعتبارها دفاعًا عن وضع سياسى واضح، أقل منها باعتباره دفاعًا عن الفردية المتصورة على نحو محدد"[٥]. وليس هناك مجال للشك فى أن مصير الفرد كان أمرا مهما فى خطاب الحرب الباردة وسردياتها، ولكن ما لا يأخذه "ميللى" بالاعتبار، هو كيف يستطيع فرد ما أن يجسد ثقافته رمزيا. فالبطل، كما سنرى فى رواية "المرشح المنشورى: *The Manchurian Candidate*" (١٩٥٩) على سبيل المثال، ينظر إليه بداية باعتباره بطل حرب، أى أنه تجسيد لكبرياء الدولة وزهوها بعسكريتها، وعندما يتكشف الأمر عن أنه قاتل

مبرمج بواسطة الشيوعيين، نجد هناك متضمنات مقلقة عن هويته الوطنية يمكن التطهر منها، إلى حد ما، بانتحاره؛ ولعله يصبح من المفيد هنا أن نفكر بالفرد فى هذا الإطار، باعتباره يحمل معينات هوية رمزية مختلفة، وأيضا باعتباره مجالا لصراع أيديولوچى يظهر نفسه على مسرح العالم الأوسع.

تصادف اندلاع الحرب الكورية مع سك كلمة تطبق مفهوم الحرب على القلعة الذاتية: عقل الشخص. دخل مصطلح "غسل الدماغ" اللغة الإنجليزية فى ١٩٥٠، ليصف عملية إعادة التربية التى كان يقوم بها الشيوعيون الصينيون، وتم تطبيقه بسرعة على أسلوب التعامل مع أسرى الحرب الأمريكيين فى الحرب الكورية. كان "إدوارد هنتر: ***Edward Hunter***"، الصحفى وأحد المتعاونين مع وكالة المخابرات المركزية الأمريكية "*CIA*" هو الذى سك هذا المصطلح، وأصبح يستخدم منذ ١٩٥٣ وما بعدها باعتباره دعاية مضادة للاتهامات الشيوعية الموجهة للولايات المتحدة بأنها كانت تستخدم أسلحة بيولوچية فى كوريا. من خلال تقرير "هنتر" الذى نشر لأول مرة بعنوان (***Brainwashing***) فى ١٩٥٦، ثم أعيدت طباعته فى أكثر من مرة فى الستينيات، أصبح يتم شيطنة الممارسات الشيوعية، مثل استخلاص الكلمات من وعى أسرى الحرب الذين يدلون باعترافات، كما أصبح يعتبر تمثيلا "لإستراتيچية سياسية تهدف إلى التوسع والسيطرة"[٦]. المصطلح ـ بالطبع ـ استعارة تجمع بين الذهنى والمادى، وسرعان ما أصبح "غسل الدماغ" صورة قوية فى شيطنة الممارسات الشيوعية، وكان يحمل فى تطبيقاته، دائما، دلالات على "روْبتة" الفرد (أى تحويله إلى روبوت)؛ وما حدث هو؛ أنه فى إطار نظام يطبق مثل هذه الممارسة، لم يعد لمفهوم الفردية

أى معنى بعد أن أصبح المواطنون بكل بساطة مجرد آلات يحركها من يقومون بتشغيلها. الهدف، كما كتب "هنتر": "هو تغيير العقل جذريا بحيث يصبح صاحبه دمية حية _ روبوتًا آدميًا _ دون أن يكون العداء مرئيا من الخارج؛ أى صنْع ميكانيزم من لحم ودم، بمعتقدات جديدة وعمليات عقلية جديدة مقحمة فى جسد أسير"(٧). وعلى الرغم من أن "غسل الدماغ" كان موضع شك فى حالات مثل "كاردينال ميندزينتى: ***Cardinal Mindszenty***"(٨)، فإن المصطلح استمد كثيرا من قوته من ارتباطه بالممارسات الشيوعية الآسيوية، وقد تمت شيطنته، على نحو خاص، بمجرد أن بدأ الأسرى الأمريكيون يعودون إلى بلادهم حاملين معهم حكايات عن خضوعهم لحيل وألاعيب من قاموا بأسرهم. منذ منتصف الخمسينيات وبعدها، ظهرت سلسلة من الروايات والأفلام التى تتناول الذعر من غسل الدماغ، وكان هذا الأمر يؤخذ بجدية واهتمام لدرجة أن إدارة الرئيس إيزنهاور أصدرت مدونة سلوك للعسكريين(٩).

أشهر عمل روائى عن غسل الدماغ(١٠)، هو رواية "ريتشارد كوندون: ***Richard Condon***" الصادرة عام ١٩٥٩ بعنوان "المرشح المنشورى: ***The Manchurian Candidate***" _ التى استمدت الكثير من مادتها _ كما سنرى _ من جلب غسل الدماغ إلى الوطن فى الولايات المتحدة، وفى العام نفسه الذى نشر فيه "كوندون" روايته، نشر الكاتب الصحفى "إيوچين كنكيد: ***Eugene Kinkead***" ، _ فى هيئة كتاب _ تقريرا كان قد ظهر قبل ذلك بعامين فى مجلة "نيويوركر" عن أسرى الحرب الأمريكيين فى كوريا. هذا الكتاب، الذى كان بعنوان "فى كل الحروب، باستثناء واحدة: ***In Every War But One***"،

ساعد فى الترويج لمفهوم مفاده؛ أن الحرب الكورية كانت فريدة، ليس فقط لأن عددا من الأسرى كان قد تم تلقينهم وتدريبهم بواسطة الشيوعيين لكى يعودوا إلى أمريكا، حيث سيعملون باعتبارهم عملاء للعدو بعد فترة انتقالية تقدر بخمس أو ست سنوات، فقد "كان الرجال الذين تتكون منهم المجموعة التى تم الكشف عنها"، كما يقول "كنكيد"، "كانوا فى معظمهم نائمين"[١١]، أى لم يسبق لهم أن كانوا محسوبين على الشيوعية أو موالين لها. وهناك كذلك تعقيد أبعد فى تحديد هوية أولئك الأشخاص ناشئ عن حقيقة كون "أولئك الناس قد تم تدريبهم لكى يكون سلوكهم وتصرفاتهم عادية ومتسقة لعدة سنوات بعد ترحيلهم، لا يلفتون الانتباه إليهم، وبالتأكيد، لا يشاركون فى أى أنشطة راديكالية"[١٢]. هذا النموذج يتكرر بحذافيره فى رواية "كوندون". بطل روايته "ريموند شو: "*Raymond Shaw*"، وهو شخص سلطوى، يجد وظيفة باعتباره صحفيًا فى نيويورك بعد عودته من كوريا، ليست لديه أى اهتمامات سياسية، سواء راديكالية أو غيرها. ما حدث هو أنه قد تم غسل دماغه تماما، لدرجة أن برمجته العميقة لم يعد لها علاقة بحياته الواعية، باستثناء تشغيل المفاتيح أو الزنادات، التى سوف تجعله يتحرك باعتباره قاتلاً. الزناد اللفظى هو عبارة تقول "لماذا لا تمضى قليلا من الوقت فى لعب السولتير[*]؟"، أما الزناد المصور فهو صورة البنت الدينارى فى ورق الكوتشينة.

رواية "المرشح المنشورى" تدمج الخوف من الشيوعية بالخطر الأصفر الذى هو صورة أقدم للمؤامرة. سرديات الخطر الأصفر يعود تاريخها إلى

(*) ضرب من ألعاب الورق يلعبه شخص بمفرده.

أواخر القرن التاسع عشر، وهى تصور المخاوف من الهجرة الصينية التى سوف تنتهى بالاستيلاء على أمريكا. رواية "آخر أيام الجمهورية:- *The Last Days of the Republic*" _ للكـــاتب "پ. دبليو دوونر: ***P. W. Dooner***" (صادرة فى ١٨٨٠)، تصور على نحو مروِّع، كيف يأتى ملايين الصينيين إلى الولايات المتحدة تحت ستار أنهم عمال غير مهرة، ثم يتقدمون للاستيلاء على البلاد. النتيجة، هى الضياع الكامل للهوية الوطنية، وعلى الرغم من كآبة موضوعه، لا يستطيع "دوونر" أن يخفى إعجابه بهذا "التصور الذى لا يمكن التكتم عليه"[١٣]، وقد أضاف "چاك لندن: ***Jack London***" صوته إلى تلك التحذيرات فى مقال له بعنوان "الخطر الأصفر: ***The Yellow Peril***" نشره فى ١٩٠٩ فى كتابه "***Revolution and Other Essays***"، عندما قال: إن "الخطر على العالم الغربى" يكمن تحديدا فى وجود صين ناهضة[١٤]. فى التاريخ الذى كتبه عن الخطر الذى يواجه أمريكا، كما تعبر عنه سلسلة من الروايات من ١٨٨٠، وما بعدها، يوضح لنا "وليم إف. وو ***William F. Wu***" كيف أن "فو مانشو" أصبح هو التجسيد الفائق لذلك الخطر، بتركيز سلسلة كاملة من السمات المرتبطة بآسيا أكثر منها بالصين تحديدا، وبامتلاك مهارة فى الاغتيال فريدة فى نوعها ومتعددة الجوانب[١٥]. روايات "ساكس رومر _ ***Sax Rohmer***"_ عن الدكتور فو مانشو، التى بدأت فى ١٩١٣، أعطت للخطر الصينى تعبيره الأشهر والأكثر ميلودرامية. فى الرواية الأولى من السلسلة: "***The Mystery of Dr. Fu-Manchu***: لغز د. فو مانشو"، العنوان الأمـــريكى "***The Insidious Dr. Fu-Manchu***" د. فو مانشو الماكر، فى هذه الرواية نجد خصمه الإنجليزى "سير دينيس نيلاند سميث" يصف "فو" على النحو التالى:

"تخيل شخصا طويل القامة، نحيلا، ماكرا، مرتفع الكتفين، له حاجب يشبه حاجب شكسبير ووجه مثل الشيطان. رأسه حليق تماما وعيناه مغناطيسيتان خضراوان زوده بكل حيل المكر والخداع الشرقية المتجمعة فى مثقف مارد، مع كل مصادر العلم الماضى والحاضر تخيل كائنا مروعا بهذا الشكل وستكـــون لديك صورة ذهنية للدكتور مانشو، إنه الخطر الأصفر مجسد فى رجل واحد"(١٦).

ملامح "فو" محددة بوضوح وقوة لكى تعطى القارئ مزيجا من الصفات. فهو محترم ومثقف ومبدع، وفى الوقت نفسه شيطان يجسد جنسه وجدير بما يحمله من جاذبية وسحر، ومنذ البداية هو شخصية "أكبر من الواقع" مطلوب أن يخلقها القارئ. وكما يكتب "وو: ***Wu***" "بجعل فو مانشو مرتبطا بكل الجوانب الشريرة فى الصورة الصينية التى كانت موجودة فى أوائل القرن العشرين، فإن "رومر" كان يؤكد أن الأوغاد الصينيين سوف يثيرون فى المستقبل ذكريات عن فو مانشو، وأن ذلك سوف يستمر لسنوات طويلة قادمة"(١٧).

كانت هذه الشخصية فى سلسلة "رومر"، تمثل نزعة ثقافية مجردة من المبادئ الأخلاقية ومحرضة ضد الثقافة الغربية. "فو" يخطط باستمرار من أجل "تغيير العالم" الذى سيأتى بنظام جديد يقوم على النموذج الشرقى. روايات "رومر" تبرز صراعا فكريا بين "فو" و"نيلاند سميث". كلاهما بارع فى تغيير الشكل، ويقوم باستمرار بتغيير ثيابه التنكرية حسب المقتضيات

الدرامية للرواية، الأهم من ذلك كله أنه فى الروايات التى جـاءت بعد ذلك، لا شيء يحدث عندما يتمكن أحدهما من قتل الآخر. الفرصة لا تستغل لأن دور كليهما يعتمد على وجود الآخر. "فو مانشو" و"تيلاند سميث" كلاهما يدور حول الآخر عبر السلسلة، ويعيد على نحو مستمر تمثيل صراع درامى بين الغريب (الخطر) والغرب (المدافع)، وهو أمر أكبر من أن تستوعبه رواية مفردة، ويمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية.

كان من السهل تحويل القطبية المألوفة فى روايات "رومر" _ جماعات فو الصفراء ضد الغرب _ لكى توضع فى إطار الخطاب الإجمالى للحرب الباردة، على الأقل نظريا؛ وما حدث هو؛ أن الإشارات إلى "وغد رومر" كانت تتكرر كثيرا فى مناقشات الشيوعية الآسيوية فى فترة الحرب الباردة. عندما أسر الكوريون الشماليون "لويد إم بوشر: ***Llyod M. Bucher***" قائد الغواصة الأمريكية "بويلو" فى ١٩٦٨، كان المحقق العسكرى الذى يقوم باستجوابه "أشبه بوغد دمث، خارج من إحدى روايات فو مانشو"[١٨]. "رومر" نفسه غيَّر مكان الإقامة إلى الولايات المتحدة، وأعاد _ عن وعى _ إحياء سلسلة فو مانشو، متوقعا أن تسفر الحرب الباردة عن تلق إيجابى من القراء؛ ومن دواعى السخرية؛ أنه عندما وجد الطريق مسدودة أمام مشروعه لروايات وأفلام سينمائية جديدة، بدأت الشكوك تساوره بأن ذلك كان نتيجة "معارضة نشطة من النفوذ الشيوعى"[١٩] ؛ كما نقل عن "رومر" أنه قال أثناء الحرب الكورية: إن دكتور فو مانشو "كان ما زال عدوا يحسب له ألف حساب، ويشكل خطرا كالعادة وإن كان قد تغير مع الزمن. الآن هو ضد الشيوعيين الصينيين، وضد الشيوعيين فى كل مكان فى الحقيقة، وأنه صديق

للشعب الأمريكى"[٢٠]. فى رواياته الصادرة بعد الحرب، تعمل الشيوعية أحيانا باعتبارها عنصرًا ثالثًا لتعقد ما فيها من دراما. فى رواية "ظل فو مانشو: *The Shadow of Fu-Manchu* _ الصادرة فى ١٩٤٨، نجد فو مانشو نفسه يتحدث باعتباره منظرًا يمينيًا: "مهمتى هى إنقاذ العالم من جذام الشيوعية"، وهو يتكلم مع نيلاند سميث، "أنا فقط من يمكنه أن يفعل ذلك، وليس بسبب أى حب للشعب الأمريكى، وإنما لأن الولايات المتحدة إذا سقطت، فإن العالم كله سوف يسقط"[٢١]. فى تناظر واضح مع القنبلة، فإن سلسلة أحداث الرواية مؤسسة على تطوير أمريكى لجهاز لتحويل المادة، وهو ما سوف يصبح سلاح الدفاع النهائى (رومر استوعب بالفعل سياسة الولايات المتحدة المقررة عن استخدام القنبلة)، وبذلك يجتذب عملاء من دول مختلفة عازمة على سرقة المخطط. "نيلاند سميث" يتوقع تطابقا بين الشيوعية وفيروس انتشر فى الخمسينيات، عندما يعلن "هناك وباء شرقى غامض يزحف على الغرب"[٢٢]. هدفه الرئيسى فى رواية الجاسوسية هذه، يكمن فى تحديد خصومه؛ وبمناقشته لهذه المشكلة يفكر أولا فى منظمة فو مانشو ثم فى منظمة الشيوعيين، وعندما يقفز رفيقه إلى الاستنتاج أن أحد الروس كان نشطا، يرد "نيلاند سميث" بسرعة "ولماذا روسى؟ إن رجالا من ذوى النفوذ والحيثية فى دول أخرى يعملون لحساب الشيوعية، التى تقدم مكافآت مغرية. لماذا لا يكون أحد مواطنى الولايات المتحدة؟"[٢٣]. وضع الحرب الباردة يضاعف القوى المصطفة ضد بعضها، على الرغم من أن "رومر" يكبح هذا التعقد السياسى الجديد فى النهاية لكى يحافظ على منطق "نحن/هم" فى حبكته الروائية التى تحل نفسها فى الصراع المألوف بين فو مانشو والغرب. فى

آخر الأمر، يحبط "فو" التجربة التى يمكن أن تؤكد كفاءة السلاح الفائق، ويفر من نيويورك.

التمييز النظرى بين الخصوم المختلفين للغرب يصل إلى نقطة الانكسار فى رواية "الإمبراطور فو مانشو: *Emperor Fu Manchu*" (١٩٥٩)، حيث ينتقل مسرح الأحداث إلى الصين. الرواية تصور _ على نحو درامى _ صراعا يركز على المصير المباشر للصين، حيث ينظر إلى الشيوعية مجددا باعتبارها نتيجة غزو وربما سرقة، كما يصور لاعبين من أصول قومية مختلفة يقدمون أوراق اعتمادهم من خلال القدرة على التنكر باعتبارهم صينيين. عند هذه النقطة تقترب رمزية "رومر" من التناقض. فى روايات "فو مانشو" الباكرة كانت رموز الشر صورا عرقية صينية نمطية قوية، وعليه فإن مصطلح "الأصفر" مستخدم باعتباره دالاً شاملاً يغطى خصائص المكر والخداع وانعدام الوازع وغياب احترام الفرد. فى روايات "رومر" قبل الحرب، كان يكفى أن يكون فى الشخصيات "عرق أصفر" ضمن سلسلة نسبها، لكى يدمغهم بأنهم غزاة أجانب وبأنهم فاسدون؛ وأيا كانت معتقدات تلك الشخصيات، فإن الحتمية العرقية هى التى تسود فى تصنيفها. فى رواية "الإمبراطور فو مانشو"، كان لابد من أن يكون هناك صينيون جيدون وآخرون فاسدون لكى يكون للحدث معنى. الآن، يضع "رومر" تمييزا بين الشيوعيين الصينيين وسواهم الملتزمين بحركة الصين الحرة، الذين نجحوا، حتى الآن، فى الممارسة فى تجنب التحول الثقافى الشيوعى. يتضح فوق ذلك، أن أهم الصينيين فى تراتبية شخصيات الرواية هم غربيون متنكرون. كان "نيلاند سميث" قد بدأ حياته الروائية تجسيدًا للعناد البريطانى، ثم تم

تعديل ذلك إلى عميل استخبارات أمريكى فى الثلاثينيات، ثم يصل التحول النهائى فى "الإمبراطور فو مانشو" إلى بوذى صينى.

وكما فى رواية "رومر" السابقة، فإن محور فعل الإمبراطور فو مانشو هنا سلاح، وهو مرفق روسى فى جنوب الصين يقوم بتطوير وباء رئوى. مرة أخرى نجد "فو مانشو" هنا معارضا صلبا للشيوعية "هدفى هو سحق الشيوعية"، ولكنه الآن فى لقائه الاضطرارى بنيلاند سميث، يزعم أن الرجلين لديهما "أرضية مشتركة" بحكم أن عدوهما مشترك(٢٤). يظل "سميث" غير متأثر بهذا الإغراء، لأنه يدرك أن هناك سرين خطرين متساويين، يكمنان فى سلسلة الأحداث: المشروع الذى يتم السعى إليه فى المعسكر الروسى، والحلم النابليونى لفو مانشو بتطهير الصين من الشيوعية من خلال جمعيته السرية "سى فان: *Si- Fan*"(٢٥). وعلى الرغم من أن "فو" يطرح نفسه باعتباره معاديًا للشيوعية، فإن الرواية تكشف، على نحو يدعو للسخرية، عن صور انعكاسية للشيوعية ومنظمته. "فو" يحلم، مثل ستالين، بأن يكون حاكما مطلقا لنظام عالمى جديد. جمعيته السرية مجرد محاكاة للسرية الثقافية للصين الشيوعية، كما أنه يزعم أيضا أنه يمتلك سلاحا فائقا بإمكانه أن يعكس مجالا صوتيا على مدينة. عندما تدخل الرواية أدب الخيال العلمى، تصبح هذه التشابهات أكثر تحديدا. الروايات الغربية عن غسل الدماغ الصينى، وصفت العملية بأنها اختزال الإنسان إلى كيان آلى، يطيع توجيهات سيد جديد بكل سلبية. فى رواية "ظل فو مانشو" نجد أن أكثر الشخصيات بشاعة هى إنسان آلى شبه أفريقى تم تخليقه عن طريق التشريح، وفى رواية

"الإمبراطور فو مانشو" هناك مجموعة كاملة من العاملين الذين يمثلون فى مجموعهم ذلك الخضوع التام الذى يطلبه من يريد أن يكون إمبراطورا. رجال "فو" الباردون (الذين يطلق عليهم "الموتى الأحياء" بواسطة الصينيين) هم داكيت(*) بورميون، تم إخضاعهم إلى مستوى الطاعة العمياء عن طريق عمليات جراحية غير مشروعة، فتحولوا إلى مجرد جثث أو "مواطنين موتى" بالمعنى الحرفى للكلمة(٢٦). هذه الكائنات تجسد الخضوع التام لأفكار فو مانشو بعد التنويم. برمجتهم تجمع بين المهارة الطبية والتفحص الذهنى الذى يصل إلى مستوى التخاطر. بمجرد ربط هؤلاء الرجال الباردين على الأسِرَّة، يقال للمراقبين الغربيين المرعوبين "الآن ستبدأ أهم جوانب العلاج، سيقوم "المعلم" بإبراز الصور الملائمة لكل كائن حسب شهيته عندما كان رجلا عاديا. سيبرز لأحدهم هيئة عدوه مثلا، ولآخر وليمة من طعامه المفضل، ولثالث صورة امرأة مغوية. وهكذا"(٢٧). أصداء "عالم جديد شجاع:- ***Brave New World*** " لـــ "هكسلى ***Huxley*** " فى عيادة فو مانشو توحى بشكل من السيطرة، يجعل الهواجس الغربية عن التلاعب الفيزيقى والعقلى بواسطة الدولة الأمة التكنولوجية، واقعا. فى رواية "رومر"، تؤكد الطبيعة نفسها، عندما تهاجم قوات "فو" المعسكر الروسى، وتدمر عاصفة كهربائية غريبة برمجة الداكيت فيصبحون خارج السيطرة.

الرواية التى تقف بالتحديد وراء ميلودراما "المرشح المنشورى"، هى رواية "الرئيس فو مانشو: ***President Fu Manchu*** " (١٩٣٦). هنا زعيم

(*) Dacoits (أعضاء عصابات اللصوص فى بورما والهند) – المترجم.

كاثوليكى، يحذر من خطر الديكتاتورية المحدق بالولايات المتحدة، يحاول منافسوه إخماد صوته باختطافه وقتله. المشهد السياسى المحلى _ هكذا _ مؤسس باعتباره صراعا بين قوى الديمقراطية الليبرالية الحصينة، وتيار صاعد من الدهماوية، يقوده "هارفى براج" ورابطته اليمينية من الأمريكيين الطيبين. خلفية الرواية هى الابتزاز الوطنى والآمال البدائية الطوباوية وتوقع ديكتاتورية أمريكية، وهو موضوع تم تناوله فى رواية الكاتب "سنكلير لويس: *Sinclair Lewis*" الصـــادرة فى ١٩٣٥، بعنـــوان "لا يمكن أن يحدث هنا: *It Can't Happen Here*"، وهكذا فإن القضية المطروحة هنا، كما هو معتاد عند "رومر"، قضية أساسية وهى مصير الدولة؛ وكما هو معتاد كذلك عند "رومـــر" فإن هويـــة القـــوى المعارضة أبعد من أن تكون واضحة. "نيلاند سميث"، الذى يعاد تصنيفه الآن بـــ "العميل الفيدرالى رقم ٥٦"، يموّه الأحداث الغامضة التى تقع، على النحو التالى: "هنا قصة منظمة خارجية تهدف إلى السيطرة على الدولة"[٢٨]. لعبة السياسة الداخلية بالنسبة له ليست أكثر من ستارة دخان تخفى وراءها خطرا أعظم، تتم شيطنته بأنه خارجى وغريب (حيث لديه فكرة جيدة عن أن فو مانشو هو الذى يحرك الأحداث) وإدارتها تتم على مستوى لا يمكن تصوره من وجهة نظر السياسة التقليدية. "رومر" يتوقع صور السيطرة على العقل بعد الحرب، فيوضح كيف يقوم فو مانشو بإضعاف عقل الزعيم الكاثوليكى الليبرالى بإحداث فجوات فى ذاكرته، وبالمثل يقف "فو" وراء الأداء الانتحارى الضعيف لزعيم ليبرالى آخر عندما يناقش السياسة مع "براج". فى الحالتين تتبدى صور من آثار ما بعد التنويم.

هذا هو الشاهد الأبرز الذى يكشف عن الصلة القوية بين هذه الرواية و"المرشح المنشورى"، وبينما تصل ذروة الرواية الثانية فى مؤتمر سياسى، فإن الذروة المشابهة فى "الرئيس فو مانشو" تحدث فى الجدل السياسى الذى يتم بين "براج" والزعيم الليبرالى فى قاعة "كارنيجى". قبل هذا الجدل مباشرة، يقوم "فو" بتخدير قاتل محترف محلى وتلقينه تعليماته النهائية:

تمت السيطرة على نظرته المحدقة وتثبيتها بواسطة عينين خضراوين مفحمتين، لا تبعدان سوى بوصات قليلة عن عينيه. يداه القويتان كانتا متشبثتين بجانبى المقعد، بقى متصلبا على هذا الوضع. "أتفهم؟" قال الصوت الغريب بنبرة منخفضة، "كلمة الأمر هى آسيا".

أجاب جروسيت "أفهم. لن يوقفنى أحد"

ردد فو مانشو بشكل رتيب "الكلمة هى آسيا".

وردد جروسيت خلفه "آسيا".

كان الصوت يبدو وكأنه قادم من أعماق بحيرة خضراء:

"إلى أن تسمع تلك الكلمة انس. انس كل ما عليك أن تفعل".

"تسيت"[٢٩].

قدرات "فو" التنويمية تظهر هنا بداية فى قوة تحديقته ثم فى نبرة صوته المتسمة بالتكرارية؛ وكما يحدث بالنسبة للمرشح المنشورى تماماً، يتم تحويل "جروسيت" إلى أداة سلبية تحمى من يقوم بتشغيلها فجوة محدثة فى الذاكرة، وتحفز على الفعل الرئيسى عبارة منبهة. المستهدف فى "المرشح المنشورى" هو الخصم السياسى للدهماوى فقط، أما هنا فالمستهدف هو الدهماوى نفسه. لم يكد "براج" يكسب الجدال، حتى يقتل بإطلاق النار عليه ليأخذ مكانه سياسى يمينى آخر، وهو إحدى دُمى فو مانشو. ولضمان ألا يفهم أحد، ممن لم يكونوا على علم مسبق بالجريمة، شيئا من عملية الاغتيال، يقوم الحرس الشخصى لـــ "براج" بإطلاق الرصاص على "جروسيت" فى الحال.

رواية "الرئيس فو مانشو" تسبق رواية "المرشح المنشورى" فى تشككها حيال الجمهور الأمريكى، والروايتان تظهرانه باعتباره جمهورا سطحيا يمكن التلاعب به وسهل الانقياد لآلات الحزب، وأنه مخدوع باعتقاده أن "براج" هو "أعظم رجل دولة منذ لنكولن"(٣٠). فى كلتا الروايتين، يعمل أثر ما بعد التنويم باعتباره نظير لآثار عميات مالية. الزعيم الكاثوليكى يحذر كل الأمريكيين "إنه يتم شراؤكم بأموال غريبة"(٣١). فى إحدى مراحل القيام بدور ما، يشير "براج" إلى تعلم سيناريو جرى إعداده فى مكان آخر، وهو الوعى الذى يطوره "كوندون" إلى عبارة مجازية تعبر عن زيف الحياة السياسية الأمريكية بعد الحرب. الكاتبان، يستكشفان قدرة المتآمرين على امتلاك الصور والشعارات القومية المرجوة لأهدافهم الخاصة. "فو"، على سبيل المثال، يقوم بتصميم جهاز لتحويل وجه "دانيل ويبستر" على طابع بريد أمريكى لكى يبدو

وجهه هو. هذا الجهاز لا يخدم أى هدف فى السرد تقريبا، ولكنه مستخدم لتذكرة القارئ بعمليات الإزاحة التى يحاول "فو" القيام بها. "رومر" يظهر لنا "فو مانشو" وهو يستغل العالم السفلى الأمريكى لتحقيق طموحاته، و"كوندون" يبرز تطابقا ساخرا أكثر بين القوى الشيوعية الخارجية وأعمال اليمين الأمريكى.

يبدأ السرد فى "المرشح المنشورى" من عام ١٩٣٦ (وهو عام محاكمات موسكو الهزلية، عام صدور "الرئيس فو مانشو")، عندما بدأت _ افتراضا _ عمليات شرطة ستالين السرية بقيادة "بريا"، لإنتاج "القاتل سابق التجهيز بكل إتقان"[٣٢] _ بعبارة كوندون _ الذى يقطع سرده، من وقت لآخر، بإشارات إلى الخطر الأصفر مستوعبة بسلاسة فى ميلودراما المؤامرة الشيوعية هذه. من هذه الإشارات الباكرة، سجادة صفراء مستخدمة فى معسكر السجن الخاص المقام على الحدود الكورية. هذا الأمر يلمّح إلى الشخصية التى ستشكل معادل "فو مانشو" عند كوندون أو "ين لو"، الصينى الذى سيقوم بغسل الأدمغة. يتم وصفه فى مشهد مسرحى نجده يوسع فيه نظريته فى الارتباط الشرطى:

"كانت خشبة المسرح مرتفعة على الأرض بمقدار ثلاثين بوصة تقريبا وعلى الأجناب أعلام الاتحاد السوفيتى وجمهورية الصين الشعبية. "ين لو" واقف خلف المنضدة الصغيرة الموجودة فى المنتصف، فى

رداء أزرق يصل إلى الكاحل، مزرر على جانب رقبتـــه. بشرة وجهه تملؤها ثنيات أفقية متراكبة كأنها جوانـــب زورق صغير، ولها لون الكبريت الخام. عيناه يغطيهمـــا غماء يلقى عليهما بظلال تجعله يبدو أكبـــر ســـنا ممـــا تجعله تجاعيد وجهه. كان المنظر كله تهكميًا، متكلفًـــا، كما لو كان قد تم إبلاغه، على نحو عاجل، بأن الراحـــل "فو مانشو" كان عمه"(٣٣).

"كـــوندون" يستغـــل هـــذا الشكل المسرحى والسلوك المتكلف الذى لا يمكن تجنبه، لتقديم شخصية تشبه "فو مانشو". ثياب "ين لو" تميزه بوضوح عن "الرداء" الرسمى للمسئولين الشيوعيين، كما يجذب لون بشرته انتباه القارئ إلى تجنب "كوندون" المدروس للمصطلح المتوقع، أى "الأصفر"، (رغم أن الكبريت يحمل، بالمثل، دلالات سلبية للجحيم). ومثل "فو"، فإن "ين لو" عجوز وحكيم ويمتلك معرفة وحكمة قديمتين مما تمنحانه اتزانا ورباطة جأش أكبر، وتهكمية على السوفيت الحاضرين. وبينما ليس له عينا "فو" الخضراوان المنومتان، فكون عيناه مغطاتين بغماء، يعطى إيحاء مختلفا بالمكـــر وبالأهـــداف الخفية؛ كما أن مصطلح "كوندون" "رداء" يوحى بالأنوثة، التى تشير، كما سنرى، إلى الشخص الآخر الذى يشبه "فو مانشو" فى هذه الرواية.

"المرشح المنشورى" تدمج المؤامرة الفرويدية بالشيوعية. العدو البعيد لـ "ريموند شو" هو "ين لو" بالطبع، ولكن "مُشَغِّله" الحقيقى هو أمه، وهنا يستخدم كوندون مصطلح "المُشَغِّل" بالمعنيين السياسى والجنسى والنفسى. فى مشهدين رئيسيين، توصف الأم بأنها كانت ترتدى ثيابا صينية. فى الأول، ترتدى سترة منزلية برتقالية/ حمراء قانية (أى أنها تجمع بين اللونين اللذين يرمزان إلى الخطر الثقافى: الأحمر والأصفر)، لها ياقة مرتفعة، سوداء اللون (على الطراز الإليزابيثى) توحى بالقوة. هنا، هى تقوم بدور ملكة وإمبراطورة، ومن هنا فإن الصورة المحفزة هى الملكة الدينارية فى أوراق الكوتشينة. فى المشهد الثانى يتم الكشف عن هويتها الحقيقية.

> **عيناها الزرقاوان المغناطيسيتان المتباعدتان كانتا تلمعان وهى تتكلم، بقوامها المتماسك كانت تبدو أكثر رشاقة. كانت ترتدى ثوبا صينيا فاتح اللون، يضيف إلى ذلك التناقض مع لون عينيها[٣٤].**

عينا "فو مانشو" المنوَّمتان تعاودان الظهور الآن فى صدى لون ثوب "ين لو"؛ وكما هى الحال بالنسبة لـ "فو"، فإن عينى الأم الثاقبتين تقللان المقاومة، وما ينقصها من طول تعوضه فى طريقة المشى. كذلك يبدو عليها إدمان للمخدرات أشبه بضعف "فو مانشو" أمام الأفيون. هذا أحد أهم المشاهد فى "المرشح المنشورى" لأن "ريموند" هنا يتلقى توجيهات بخصوص من سيقوم بقتله. وكما كان الأمر فى المشهد المماثل فى "الرئيس فو مانشو"، تقوم

معلمة "ريموند" بخفض صوتها لكى تتأكد من أن كلماتها تخترق وعى الشخص. مشاهد كتلك، جعلت "ولتر بوارت: ***Walter Bowart***"، المحلل الاستخباراتى، يكتب: "الأساليب الفنية التى وضعها (كوندون) كان قد تم تطويرها واستخدامها بواسطة الولايـــات المتحـــدة وليس بواسطة الصينيين أو الشيوعيين[٣٥]، ويقول "بووارت": إن الحرب الباردة أحدثت انتشارًا عجيبًا لكثير من الظواهر فى كثير من أجهزة الاستخبارات الغربية. ولأنها كانت ملتزمة برؤية للعالم تنبغى فيها شيطنة الشيوعية باعتبارها لا إنسانية، وبأنها لابد من أن تتفوق عليها، انغمست الولايات المتحدة فى أبحاث أدت إلى تطوير الأساليب والتقنيات نفسها التى كانت تهاجم استخدام العدو لها.

فى رواية "المرشح المنشورى"، يتم خلق دور "أم ريموند" بواسطة إزاحة "كوندون" للخطر الأجنبى وترحيله إلى المشهد المحلى. وكما يشير "مايكل روجن: ***Michael Rogin***"، فإن الخطر الشيوعى (الذى يمثله الخطر الأصفر) يتم جلبه إلى الوطن، وينتقل على نحو مضاعف فى داخل الولايات المتحدة وداخل النفس بحيث يصبح ريمون "حاملا له"؛ ويقوم، لا شعوريا، بدور العميل الغازى[٣٦].

"كوندون" يترك أصل هذه العملية غامضا، رغم أن التصوير البصرى المرتبط بأم ريموند، يعطى القارئ لمحة عن الدور الذى تقوم به. تصف "إيلين تيلر ماى: ***Elaine Tyler May***" الدور الرئيسى للبيت فى الولايات المتحدة أثناء الحرب الباردة فتقول: "فى كل الأعمال الدعائية للدفاع المدنى

بالفعل، كانت العائلة هى التى تمثل السلامة"(٣٧)، وبداخل هذه العائلة النووية بالطبع، كان للأم الدور الرئيسى الذى تقوم به، ولكن "ماى" تجد تطابقا بين "ترويض مخاوف العصر الذرى وترويض النساء"، الأمر الذى يجد تأكيدا مباشرا ومدهشا فى "المرشح المنشورى"(٣٨). بدلا من أن تكرس نفسها للدعم داخل البيت، فإن أم "ريموند" تغامر بدخول مجال السياسة النشطة من خلال المشاركة من وراء ستار. وهكذا، فإن البيت الذى كان من المفترض أن يقدم لـــ "ريموند" المأوى والدعم، يتضح أنه مكان للخيانة، أما العنصر الرئيسى فى هذه الخيانة فهو أمه.

"المرشح المنشورى" تراجع سرد "ريموند" عن المؤامرة فى عدة جوانب مهمة، ليس أقلها شطر "فو مانشو" إلى شخصيتين: المخطط والمتلاعب. نزعة المحافظة، من ناحية النوع، عند "رومر" منعكسة فى حقيقة أن النساء فى سرد "فو مانشو" ليس لها سوى أدوار ثانوية أو رومانتيكية، بينما فى أم "ريموند" فإن صنف الوغد الأجنبى تتم إزاحته عبر هويات وطنية ونوعية، إلى شخص فى قلب المؤسسة السياسية الأمريكية. فى الرواية، وعلى نحو أكثر وضوحا فى إعدادها السينمائى، نجد الوعى بالاستخدام الذى يسجله ضحايا فو مانشو من وقت لآخر، مركزا فى الميجور "ماركو"، الضابط زميل "ريموند". هو الشخص الوحيد الذى يحتفظ بذاكرة مشوهة عن معسكر التلقين، وبعد ذلك يرأس عملية التحرى فى المؤامرة. فى مرحلة ما، يعترض "ماركو" على "ريموند" "ماذا تظننى أكون؟ آلة؟"(٣٩).

ومن دواعى السخرية، أن يقع "ماركو" بعد ذلك مباشرة فريسة، مرة أخرى، لكابوسه الذى يتردد من وقت لآخر، وهو أن "ريموند" ينفذ تعليمات "ين لو" بإعدام اثنين من زملائه أسرى الحرب. "ريموند" يكوّن انطباعا عن "فو" بأن يقوم تدريجيا بالكشف عن جوانب مختلفة من الخبرة التى يمتلكها، وبجعله فى خلفية السرد فى معظم الأوقات؛ وبذلك يأخذ وضع قوة تبدو عصية علـــى المقاومـــة، لأن القارئ لا يمكن أن يتأكد من المستوى الذى يعمل عليه، سواء أكان ذلك من خلال التنويم المغناطيسى أم أى وسيلة أخرى. جزء مهم من سرديات "رومر" يتكون دائما من محاولات لفهم الطبيعة الدقيقة لذلك الخطر الخاص الذى يمثله "فو". الحقيقة أن أفعاله تبدو أحيانا على حافة الخارق للطبيعة، و"كوندون" يضمن مثل تلك الإمكانية بتصوير غسل الدماغ باعتباره شكلاً جديدًا من أشكال الاستحواذ الشيطانى. "ماركو" يشعر بنفسه يكافح مع "سقوبة"(*)، ويشرح لـــ "ريموند": "إنهم الآن بداخل عقلك وأنت لا حول لك ولا قوة. أنت جسد مضيف وهم يتغذون عليك"(٤٠). فى "المرشح المنشورى"، قوات الأمن الأمريكية، لا تواجهها فقط مؤامرة جديدة، وإنما نوع جديد من الخطر عليها أن تفهمه بالتدريج. "كوندون" يؤجل _ بحذر _ استخدام مصطلح "غسل الدماغ" إلى أن تبدأ التشعبات الكاملة للحبكة فى الظهور. رواية "الرئيس فو مانشو" تقدم منظمة "فو مانشو" بوصفها صورة مرآة ضبابية لـــ "مكتب المباحث الفيدرالى: *FBI*"، حيث السلطة واتخاذ القرار مركزة فى يد شخص واحد. من هنا، فإن

(*) السقوبة (Succubus) روح شريرة يزعم أنها تتخذ شكل امرأة لكى تضاجع الرجال أثناء نومهم. (المترجم).

المشهد الأخير من الرواية، حيث يصارع عالم ألمانى وفو مانشو وهما منجرفان على شلالات نياجرا (مثل هولمز ومورياتى على شلالات ريشنباخ)، يبدو وكأنه يضع نهاية للسرد. فى رواية "المرشح المنشورى"، على أية حال، تبقى القوة العدوانية الغريبة متماسكة بعد موت "ريموند". "كوندون" يؤكد أن "ريموند" كان نمطا سيكولوچيا، والمتضمن هنا هو أن مؤامرة قد أحبطت ولكن الكثير غيرها يمكن تدبيره.

"كوندون" أخذ عن "رومر" مفهوم الصراع النهائى الذى يحدث تحت سطح الحياة الوطنية الأمريكية. بدلا من "الخطر الأصفر" نجده يضع مكانه "الخطر الشيوعى"، ولكن اصطفاف القوى يظل كما هو دون تغيير. كل الشخصيات فى "الرئيس فو مانشو" خبراء أو أخصائيون من نوع معين، لهم القدرة على الوصول إلى مجالات معرفية أو إلى أعمال الأجهزة الأمنية التى لا يستطيع أن يصل إليها المواطن العادى. الرهانات عالية، حيث إن "فو مانشو" يلعب على ما لا يقل عن العالم بكامله. "تيلاند سميث" يحذر، بتوجس، من أن "خريطة العالم سوف تتغير"(٤١). وبالمثل فإن أم "ريموند" تبصره بأهمية الحاجة للتضحية: "نحن فى حرب. إنها حرب باردة، لكنها ستكون أسوأ وأسوأ إلى أن يكون على كل رجل وامرأة وطفل فى هذا البلد، أن يقف لكى يقول ما إذا كان سيقف إلى جانب الحق والحرية أو إلى جانب صنائع الشيوعيين فى هذا البلد"(٤٢). هذا الخطاب الإجمالى يضيّق الخيارات ويفرض الانصياع على "ريموند" بقوة الكلمات ليس إلا. أمه هى القائد التكتيكى الأعلى فى الرواية.

... ...

"المرشح المنشورى" تدمج قراءتين للمواجهة مع عدو أجنبى مع الرؤيا المسيحية. أم "ريموند" تحذره بأن العلامات تخبرها: "الزمن متجه نحو زئير ورعد وبرق فى الشوارع يا ريموند. الدم سوف يسيل خلف الضجيج، والأحجار سوف تتساقط، والحمقى والكذابون سوف يسقطون"(٤٣). حتى فى أثنـــاء الفترة التى تصاعـــدت فيها معـــاداة الشيوعية، كان هناك نقاد لمثل تلك التفسيرات الرؤيوية أو الشيطانية. عالم الاجتماع "ريموند أ. باور: *Raymond A. Bauer*"– على سبيل المثال، أزعجه الانفتاح العام لمفهوم غسل الدماغ، وكان يشكو فى ١٩٥٧ قائلا: "جندى أمريكى واحد متحول إلى الشيوعية، يمكن أن يثير مشاعر القلق والذنب، بحيث تعلو شكوك المرء الأيديولوچية المكبوتة؛ ومن هنا رغبتنا فى أن نعزو مثل تلك التحولات إلى التدابير الشيطانية للدكاترة پاڤلوف وفو مانشو"(٤٤).

كان "باور: *Bauer*" صوتا عقلانيا نادرا، يسائل التصور العام من خلال مجلة أكاديمية، لكن صور المؤامرة كان يتم محاكاتها على نحو ساخر وبشكل متزايد، اعتبارا من الستينيات وما بعدها. واستنادا إلى التناول الساخر لـــ دكتور "ستـــرانجلـــوف: *Dr. Strangelove*" فـــإن كاتب الخيال العلمى "چيمس بليش: *James Blish*" يحاكى _ على نحو ساخر أيضا _ تلك العقلية الرؤيوية فى روايته "اليوم التالى ليوم القيامة: *The Day after Judgement*" (١٩٦٨)، حيث يحول دمار نووى شامل (هولوكوست) مساحات كبيرة من العالم إلى يباب. فى محاولة لتحديد هوية من هاجموا أمريكا، نجد الچنرال "مكنيت: *McKnight*" قائد القوات الجوية الإستراتيچية مقتنعا بأن الأوغاد هم الصينيون، لأنه كان من المولعين بالخطر الأصفر منذ أن كان يقرأ فى صباه

"أميركان ويكلى: *American Weekly*" فى شيكاغو(٤٥). "بليش: *Blish*" يفسر الشيطنة الأمريكية للعدو حرفيا، بإظهاره للقوات الغازية باعتبارها شياطين. عندما يقوم "مكنيت: *McKnight*" بهجوم مضاد فاشل، يظهر من السحب الذرية شكل وحشى له رأس عنز. "مكنيت" ليس لديه أى شك فى هوية ذلك الكائن (الشكل): "صينى ! لقد عرفته على الفور"، ويوبخ زميلا له صارخا فيه: "لقد بعتنا! لقد كنت إلى جانبهم طوال الوقت. هل تعرف لأى بلد قمت بتسليم بلادك؟ هل؟ هل؟ إنه د. فو مانشو الخبيث"(٤٦). "بليش" يبين أن من يقومون بتشغيل أعقد النظم العسكرية فى العالم، والعقلية كذلك كما يمكن أن يقولوا، هم أنفسهم تسيطر عليهم صور غير عقلانية، لها زخم تدميرى ذاتى. ونجد بالمثل فى عمل "وليم باروز: *William Burrough*" بعنوان "المبيد: *Exterminator*" – (وهو أجزاء كان قد كتبها فى الستينيات ونشرت باعتبارها عملاً مستقلاً فى ١٩٧٤)، نجد صورة وصفية، تركز على مسئول متعصب معاد للشيوعية، فى المؤسسة العسكرية الأمريكية، لديه خادم اسمه "بنتلى: *Bently*" _؛ كما نجد مرضا نفسيا غامضا يصيب عددا آخر من مسئولى الدفاع، وهناك شك فى وجود مؤامرة نشهد فى مرحلة منها لحظة كشف: "بمفرده فى الغرفة، يقوم بنتلى بإزالة الملامح الرمادية للخادم ليكشف عن أنه الدكتور فو مانشو الخبيث"(٤٧). "باروز" يصور المؤامرة على نحو هزلى بوصفها عملاً مسرحيًا، ولكنه يقدم شخصية "فو مانشو" بوصفها نمطًا من الرئيس النقيض للولايات المتحدة، الذى ينادى عبر أرضه وهى تغوص فى حالة موت.

فى رواية "توماس بينكون: *Thomas Pynchon*": "قوس قزح الجاذبية: *Gravity's Rainbow*" – (١٩٧٣) تستخدم الكوميديا وغيرها من المؤثرات

لجس ما وراء الطبع المزدوج الذى ينتعش على ما يسميه "أفكار العكس"[٤٨]. بينكون يعتمد على تقليد التجريب البافلوفى نفسه، الذى تم وصفه فى المرشح المنشورى، ويرتبط ذلك التقليد بسرديات الخطر الأصفر، من خلال عالم السلوك "إدوارد بوينتسمان: ***Edward Pointsman***"؛ والأخير ليس مجرد تلميذ لبافلوف الذى يكن له كل الاحترام باعتباره "المعلم"، ولكنه أيضا من يفخر بامتلاك "المجموعة المشابهة من كتب ساكس رومر"[٤٩].

تدور أحداث رواية "بينكون" فى السنة الأخيرة من الحرب العالمية الثانية، وفيها يقوم بترصيع نصه بإشارات عارضة للثقافة الشعبية للعصر، وهى إشارات تتضمن تلميحات إلى فو مانشو. مثل هذه الصور بالنسبة لـ "بينكون" يكون جزءا من لا وعى اجتماعى جمعى، يمكن أن يكون له تأثيره غير المتوقع فى السلوك. "بوينتسمان" يعتبر حالة ساخرة فى هذا السياق؛ وعلى الرغم من أنه يزهو بموضوعيته العلمية، فإن هذا الموقف مؤسس على استقطابات تعلمها من روايات "رومر". وهكذا يحاول أن يقرأ المنافسة بين جوانب الذكاء باعتبارها صيغة محدثة من سردية "رومر" الكبرى، التى يلعب فيها هو أو نائبه دور "نيلاند سميث"، ويمارس أكثر التحديات إزعاجا لاستقرار الذات، عندما يهمس فى أذنه صوت متوهم مدمر، بأنه ينبغى أن يكون قادرا على القيام بكلا الدورين، دور "نيلاند سميث" ودور "فو مانشو"[٥٠]. فى مثل هذه الأحوال، يرى كل من "بينشون" و"بليش" و"باروز" أن ميلودراما هذه الشخصية من الثقافة الشعبية تقيد الأسلوب الذى يرى به المسئولون أمتهم

والوضع السياسى العالمى. إنهم يسخرون من الصورة النمطية لـــ "فو مانشو"، ولكنهم، فى الوقت نفسه، يتركون الباب مفتوحا، جزئيا، للمؤامرة.

سرديات المؤامرة مستمرة بالطبع فى الصدور، على الرغم من الصور النمطية التى تحتوى عليها، وعلى الرغم من التغيرات الحادثة فى السياسات الكونية. رواية "وولتر واجر: *Walter Wager*" بعنوان "تليفون: *Telefon*" (١٩٧٥) تصف مجموعة من النائمين السوفيت، الذين يتم إطلاقهم بعد سنوات من تهيئتهم بواسطة عميل سوفيتى مرتد. "ريتشارد كوندون" نفسه عاد إلى موضوع غسل الدماغ فى روايته الصادرة فى ١٩٧٦، بعنوان "همس الفأس: *The Whisper of the Axe*"، التى تصف تدريب وتهيئة مجموعة من الأمريكيين فى معسكر صينى سرى تحضيرا لعمل تخريبى من أعمال حرب العصابات فى المدن الأمريكية، حدد له أن يبدأ فى العام المئوى. المعسكر يديره شخص يدعى "دكتور كونج: *Dr. Kung*"، وهو صينى من كوريا، أما أهم الأقسام السرية فهو ما يطلق عليه: منطقة استخلاص المعلومـــات نفسيـــاً، حيث المبانى مموَّهة من على السطح لتخفى منشأة تحت الأرض:

> **[النزلاء] تم إسقاطهم على مسافة ستين قدما تحت سطح الأرض بواسطة مصاعد، حيث يوجد مستشفى عام به ست حجرات صغيرة فى كل جانب وغرفتان للعــرض فى نهاية كل جانب. عندما وصل الرجال إلى المـــستوى السفلى، سقطوا فى حالة نوم فى أثناء تحركهم، نتيجـــة**

للمواد الكيماوية التى كان فطورهم يحتوى عليهـــا. تـــم وضع الرجال فى غرف صغيرة منفصلة يغلفها الصمت. كان فى كل غرفة فنيان يقومان بربطهم بإحكـــام علـــى نقالات من الحديد(٥١).

بمجرد أن يصبحوا معزولين تماما، يتم تعريضهم لعمليات نفسية تليق بـــ "فو مانشو": "أنابيب تغذية موصلة بزجاجات تحتوى على مستحضرات صينية مطورة (بعضها كان قد تمت تجربته عبر قرون وبعضها فى السنوات الأخيرة). كانت هذه المادة تفتح أبواب اللاوعى وتوصل المحققين إلى الحقيقة الكامنة فى عقل كل منهم"(٥٢). هذا الاستجواب المطول كان يمحو المحتويات السابقة لعقول الأسرى، ويجهزهم للمرحلة الأخيرة من العملية: إعادة التأهيل. هذه المرحلة كانت تتطلب أن "يتم التخلى تماما عن الدروس السلبية، وإذا حاول شخص ما _ طوعا _ أن يتجاوز ضرورات هذه الدروس، يحدث له ألم غير عادى، فورى، فى الجهاز العصبى المركزى"(٥٣). وكما كان الأمر فى "المرشح المنشورى"، يقدم "كوندون" هذه الأساليب باعتبارها امتدادا للممارسات الصينية السابقة، ويصف وعى الأسرى بأنه فضاء يتم إفراغه وإعادة ملئه.

استمدت رواية "المرشح المنشورى" مادتها من تقليد قائم، وهو سرديات مؤامرة الخطر الأصفر، وأضافت إليه عنصر الشيوعية، ثم أعطت بعدا سياسيا إضافيا للحدث، باستخدامها لعلم النفس الفرويدى؛ لكن الميلودراما

فيها لم تكن منبتة الصلة بالسياسات الواقعية كما كان يفترض. "إدوارد هنتر: Edward Hunter" خبير الدعاية، حارب بلا هوادة معارضا دخول الصين الشيوعية منظمة الأمم المتحدة، وكانت حربه تستند فى جزء منها إلى ذريعة الحفاظ على الصحة العقلية للعالم. فى كتابه: "الكتاب الأسود عن الصين الحمراء: *Black Book on Red China*" (١٩٦١)، وبعد أن يصف أسلوب معاملة أسرى الحرب الكوريين، يقوم بتشخيص مرض فى قلب الدولة الصينية: "تأثير برنامج مكثف لغسل الدماغ على تجمع سكانى، سوف يؤدى فى النهاية إلى عصاب قومى. الدولة التى تبتلى بغسل الأدمغة سوف تصبح دولة مريضة عقليا، ويصبح ذلك بمثابة سياسة قومية"(٥٤).

مثل هذه الدراما النفسية تكشف عن نفسها فى "المرشح المنشورى" وإن على نطاق أصغر، وذلك عن طريق توحد الفرد مع الدولة، وهو ما يصبح أكثر غموضا. هذه الصيغة من المؤامرة، يبدو أنها تجد تأكيدا حرفيا فى عملية اغتيال الرئيس "كينيدى"، ونتيجة لذلك تم سحب الفيلم من الأسواق. الأكثر مدعاة للقلق هو؛ أن فكرة هجوم سرى على أمريكا بواسطة قوات شيوعية سرية، هذه الفكرة مستمرة فى أن يكون لها اعتبارها بالنسبة لمجلس الاستخبارات الأمريكى، الذى نشر فى عام ٢٠٠٢، كتيبا بعنوان "الغزو خلسة: *Stealth Invasion*"، يوثق فيه النشاط البحرى الصينى. بأوضح أساليب الحرب الباردة، تعلن المقدمة: "بعد قراءة هذا التقرير لن يكون هناك سوى القليلين الذين يَشُكُّونَ فى أن وجود ما يقرب من مائة سفينة من البحرية التجارية للصين الحمراء، وملايين الحاويات التى لم يتم التفتيش عليها تدخل

أمريكا، هو خطر واضح وحالٌ على حياة الأمريكيين وممتلكاتهم على شواطئنا"[٥٤]. تأكيد المجال، وتحديد الصين والعزف العام على نغمة الرؤيا عبر الكتيب يضع خطابه فى إطار الحرب الباردة، كما هى الحال بالنسبة لرواية "المرشح المنشورى".

الهوامش

---

(1) Truman, '5th State of the Union Address', http/www. Geocities.com/americanpresidency-net/1951.htm (accessed 27 September 2004).

(2) Medhurst, ' Rhetoric and Cold War: A Strategic Approach', in Martin J. Medhurst, Robert L. Ivie, Philip Wander and Robert L. Scott, eds, "Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor and Ideology" (Westport, CT: Greenwood Press, 1990), p. 19.

(3) Harry Welton, 'The Third World War: Trade and Industry – The New Battle ground' (London: Pall Mall Press, 1959), p.1.

(4) Heinlein, The Puppet Masters, new edn (1951; London: Pan Books, 1969), p.219.

(5) Melley, ' Agency Panic and the Culture of Conspiracy', in Peter Knight, ed., "Conspiracy Nation: The Politics of Paranoia in Postwar America" (New York: New York University Press, 2002), pp. 60,61.

(6) Hunter, "Brainwashing: The Story of the Men Who Defied It", New edn. (1956; New York: Pyramid Books, 1970) p. 182.

(7) Ibid., 285.

(8) Cardinal Joseph Mindszenty

كبير أساقفة المجر، ألقي القبض عليه في ١٩٤٩، متهما بالخيانة، واعترافه بالذنب فيما بعد، اعتبره الغرب نتيجة لغسل الدماغ، واعتبرت الحالة رمزا على عداء الأنظمة الشيوعية للمسيحية.

(9) للمزيد من التعليق على هذا السياق انظر:

Susan L. Carruthers; "The Manchurian Candidate (1962) and the Cold War Brainwashing Scare", Historical Journal of Film, Radio and Television, 18: 1 (1998), pp. 75-94.

(10) هناك مناقشة للكثير من مثل هذه السرديات في:

Seed, Brainwashing: The Fictions of Mind Control (Kent, OH: Kent State University Press, 2004) Chapter 4.

(11) Kinkeod, "In Every War But One" (New York: Norton, 1959), p. 78.

(12) Ibid., p. 78.

(13) Dooner, "Last Days of the Republic", new edn (1880; New York: Arno Press, 1978), p. 123.

(14) بين الصين واليابان فى تهديد مشترك. يمكن أن تجد مقاله على الرابط: (London) يجمع مقال http:/ www.readbookonline.net/read/298/8662 (accessed 27 September 2004).

رمزية الحرب الكورية عندما يعبر البحر الأصفر من كوريا إلى منشوريا، متحركا من ثقافة زراعية أخرى أكثر خطرا. فى London

يتوقع مقال الحرب الكورية كان البحر الأصفر يمثل الحد الشمالى لعمل القوات العسكرية التابعة للأمم المتحدة، بينما أن من الشمال نقطة وصول القوات الصينية والمستشارين السوفيت.

(15) Wu, "The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850- 1940" (Hamden, CT: Archon 1982), p. 167.

(16) Rohmer, "The Mystery of Doctor Fu Manchu" New edn (1913; London: Allan Wingate, 1977), p. 19.

(17)Wu, "Yellow Peril", p. 174.

(18)Bucher, with Mark Rascovich, Bucher: My Story (Garden City, New York: Doubleday, 1970), p. 291.

(19) Cay Van Ash and Elizabeth Sax Rohmer, "Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer" (London: Tom Stacey, 1972), p. 282.

(20) Sax Rohmer", at http:/www.classicreader.com/author,php/aut.88.html (accessed 27 September 2004). Source not given.

(21) Rohmer, "The Shadow of Fu Manchu", New edn, (1948; New York: Pyramid Books, 1963), p. 67.

(22) Ibid., p. 22.

(23) Ibid., p. 118.

(24) Rohmer "Emperor Fu Manchu" (Greenwich, Conn: Fawcett, 1959), pp. 123, 157.

(25) يستطيع "رومر" أن يبنى سرديته بافتراض وجود ستارتين من البامبو، حد الصين الشيوعية وحد غامض آخر غير محدد لأرض فو مانشو الأيديولوجية فى التبت. جغرافيا "رومر" تقف ضد التاريخ عند هذه النقطة، حيث كان الشيوعيون الصينيون قد استولوا على التبت بحلول عام ١٩٥٩.

(26) Ibid., pp. 147.

---

(27) Ibid., p. 149.

(28) Rohmer, "President Fu Manchu", new edn (1936; New York: Pyramid Books, 1963), 23.

(29) Ibid., p. 106.

(30) Ibid., p. 116.

(31) Ibid., p. 215.

(32)Condon, "The Manchurian Candidate", new edn (1959; New York: New American Library, 1960), p. 53.

(33) Ibid., p. 46.

(34)Ibid., p. 324.

(35) Bowart, "Operation Mind Control" (London: Fontana/ Collins, 1978), p. 20.

(36)Rogin, "Ronald Reagan", The Movie and Other Episodes in Political Demonology (Berkeley: University of California Press, 1987), p. 253.

(37) May, "Homeward Bound: American Families in The Cold War Era", rev. edn (1988; New York: Basic Books, 1999), p. 93.

(38) Ibid., p. 95.

(39) Condon, Manchurian Children, p. 130.

(40) Ibid., p. 260.

(41) Rohmer, "President Fu Manchu", p. 154.

(42) Condon, Manchurian Candidate, p. 115

(43) Ibid., p. 161.

(44)Bauer, "Brainwashing: Psychology or Demonology?", Journal of Social Issues, 13: 3 (1957), p.47.

(45) Blish, "Black Easter and the Day After Judgment" , new edn (1968; London: Arrow Books, 1981), p. 126.

(46) Ibid., p. 192.

(47) Burroughs, "Exterminator !" , (London: Calder and Boyars, 1974), p. 73.

(48) Pynchon, "Gravity's Rainbow", new edn (1973; London: Pan Books, 1975), p. 48.

(49) Ibid., p. 631.

(50) Ibid., p. 278.

(51) Condon, "The Whisper of the Axe", (New York: Dial Press, 1976), p. 136.

(52) Ibid., p. 136

(53) Ibid., pp. 136-7.

(54) Hunter, "The Black Book on Red China" (New York: The Book Mailer, 1961), p. 134.

(55) Roger Canfield, "Stealth Invasion: Red China Operation in North America" (Fairfax VA: United States Intelligence Council, 2002), p. 7.

(٢)

تمثيل الحرب الباردة للغرب فى الأدب الروسى[١]

(أندريه روجاشيفسكى)

على مدى قرون، كان ما يحدد المواقف السوفيتية من الأجانب، مجموعة عوامل چيوپوليتيكية وثقافية، لعل من الأفضل أن نصفها بأنها افتراضات، ولم يحدث أبدا أن حل أحدها محل الآخر أو موازنته، فى اتساقه مع كل تغير تاريخى مهم، بقيت تلك الافتراضات موجودة جنبا إلى جنب فى حالة من التوفيقية الأقرب إلى الفوضى، تضاف فيها إلى المدركات القديمة أخرى جديدة. من بين هذه الافتراضات ما هو جدير بالذكر هنا. أولا: ذلك الانقسام الذى نجده بين الشرق والغرب، كأن نجد على سبيل المثال، مستغربين من القرن التاسع عشر يشيرون إلى أوربا الغربية باعتبارها دورا نموذجيا لروسيا، بينما نجد أوراسيين فى القرن العشرين يعتقدون أن حلفاء روسيا الطبيعيين لابد من أن يتم البحث عنهم فى آسيا[٢]. هناك، ثانيا: ذلك الانقسام بين الشمال والجنوب، القائم على مبدأ غامض يزعم أن أسلاف روس اليوم، الذين يعرفون بالآريين *(The Arians)* أو "الفوبوريين: *Hyperboreans"* – الذين جاءوا من ذلك البلد الأسطورى "هيپر بوريا" فى

الشمال القطبى، اتجهوا جنوبا ليؤسسوا حضارات فى طريقهم، وفى تلك العملية لوثوا نقاءهم العرقى. الآريون أو الفوبوريون يوضعون جانبا إلى جنب مع شعوب الجنوب الأقل شأنا الذين يمكن أن يعيشوا معهم فى سلام ووئام، ما دام أولئك الجنوبيون يخضعون لقيادة الآريين[٣]. ثالثا: تطور انقسام بحرى، على إثره أصبح من المفترض أن تشارك دولة أوربية، هى روسيا، مصالحها الأساسية مع ألمانيا، فى مواجهة أمريكا الأوقيانوسية والمملكة المتحدة على سبيل المثال[٤]. رابعا: هناك الجانب اللغوى، حيث يتبنى أصحاب النزعة السلافية (***Slavophiles***) مفهوم الأخُوَّة السلافية، التى تعتمد على القرابة اللغوية والثقافية للسلاف الشرقيين والغربيين والجنوبيين[٥]. وهناك، خامسا، الجانب الدينى. (بين الإخوة السلاف مثلا، كانت الدول المسيحية الأرثوذكسية مثل بلغاريا، تعتبر أقرب إلى روسيا من البولنديين الكاثوليك مثلا؛ وبالنسبة للدول غير السلافية فى أوربا الجنوبية، ينطبق التمييز نفسه على اليونانيين من جانب والإيطاليين من جانب آخر). وأخيرا، برزت قضية الصراع الطبقى، وهى دوجما ماركسية تؤكد أن الطبقات العاملة من الجنسيات المختلفة، لديها مشترك فيما بينها، أكثر مما هو بين الطبقة العاملة والطبقة البورجوازية فى الجنسية الواحدة.

غنى عن القول، إن المنطق نادرا ما كان أساسا لأى من الافتراضات السابقة، سواء أكانت منفصلة أم مرتبطة ببعضها، ويبدو أنها كانت تضع الحقيقة التاريخية فى اعتبارها بقدر تجاهلها لها أحيانا؛ إذ يبدو الافتراض الثالث غافلا عن حقيقة مهمة وهى؛ أن كلا من ألمانيا وروسيا حاربتا بعضهما فى النصف الأول من القرن العشرين، هذا إن كان لنا أن نقدم مثالا

واحدا واضحا على هذا التناقض. إن تداخل هذه العوامل وغيرها، قد نتجت عنه مجموعة معقدة من المفاهيم المتضاربة وغير المنطقية (التى كثيرا ما تصل أحيانا إلى مستوى الصور النمطية)، وكلها متجذرة فى اللاوعى الجمعى للناس، ويمكن الاحتكام إليها بسهولة فى حال المواءمة السياسية أيا كان نوعها. وهكذا فإن علاقات الحرب الباردة المتحولة بين الاتحاد السوفيتى والغرب، انعكست فى حينها فى موقف الأدب السوفيتى من الغرب، الذى لم يكن متناغما وإنما متقلب ومنقسم.

مع بداية الحرب الباردة، أصبح من الضرورى لآلة الدعاية الشيوعية أن تقنع أى شخص يهمه أن ينتبه، إلى أن حلفاء الحرب الحديثين لروسيا وهما بريطانيا العظمى والولايات المتحدة، كانتا فى حقيقة الأمر أعداء روسيا الألداء دائما، وحاولتا أن تستخدما القوة العسكرية لألمانيا النازية لهزيمة الاتحاد السوفيتى مرة وإلى الأبد. وكما لو أن الأمور كانت تسير طبقا لعبارة "أورويل" الشهيرة "أوكيانا كانت دائما فى حالة حرب مع أوراسيا"، نجد رواية "مشعلو الحرب: ***Warmongers***" للكاتب "نيكولاى شپانوف: ***Nikolai Shpanov***[٦] – ، (الصادرة فى ١٩٥٠ فى ٩٠٠ صفحة) تحاول أن تثبت أن "أناسا مثل "هارى ترومان: ***Truman***، وجون فوستر دالاس: ***Dulles*** وآرڤيل هاريمان: ***Harriman***"، لم يحموا مشعلى الحرائق وأن يكونوا ملهمين لهم فحسب، بل كانوا كذلك يقفون وراء المتربصين من الفاشيين الألمان والإيطاليين بالتحديد، إلى جانب الخونة الفرنسيين والبريطانيين"[٧]. الرواية التى هى جزء من سلسلة تضم رواية أخرى بنفس الضخامة "المتآمرون: ***Plotters***" – (١٩٥١)، تبدأ أحداثها فى ديسمبر ١٩٣٢، وتغطى كل الأحداث

الرئيسية فى التاريخ الأوربى قبل الحرب العالمية الثانية، من صعود "هتلر" إلى السلطة مرورا بالحرب الأهلية الإسپانية إلى سقوط تشيكوسلوفاكيا؛ ومن ناحية أخرى، فإن أحداث المقدمة والخاتمة تقع فى أوربا بعد ١٩٤٥، ومعظمها فى برلين وبراغ والڤاتيكان مع التسلح النووى الذى يطغى على الأچندة.

اتساقا مع روح نظام "ستالين" وما كان يشوبه من جنون التجسس والاضطهاد والتقارير الكاذبة عن مؤمرات واغتيالات، واتساقا مع النضال ضد "تملق الغرب"، يكتشف "شپانوف" أن المارشال "پيتان: *Pétan*" كان متورطا فى التحضير لاغتيال "ألكساندر: *Alexander*" ملك يوغوسلاڤيا ووزير الخارجية الفرنسى "لويس پارتو: *Louis Barthou*" فى مرسيليا فى ١٩٣٤[٨]، بل إن "شپانوف" يدَّعى فوق ذلك أن الدبلوماسى الأمريكى "وليم بوليت: *William Bullitt*" حاول، بالتعاون مع الألمان، أن يدس السم للرئيس الأمريكى "فرانكلين ديلانو روزفلت: *Franklin Delano Roosevelt*". ويزعم كـذلك أن "جـوسيپ بروز تيتو: *Josip Broz Tito*" و"چان بول سارتر: *Jean Paul Sartre*-"، وحتى الأدميرال "كاناريس: *Canaris*" بالإضافة إلى "مئات الألوف من القساوسة والرهبان الروم الكاثوليك ومئات الأساقفة فى الڤاتيكان وعشرات الكرادلة، كانوا كلهم عملاء أمريكيين سريين"[٩]. كما يظهر نشاط الاستخبارات من وقت لآخر فى الرواية. كذلك يكشف "شپانوف" عن مؤامرة بريطانية فاشلة على حياة الشيوعى البلغارى "جيورجى ديمتروف: *Georgi Dimitrov*" عند إطلاق سراحه من سجن ألمانى، حيث كان محتجزا لدوره المزعوم فى حريق الرايخستاج سنة ١٩٣٣[١٠]. هذه المحاولة

التى تم القيام بها لتسهيل وصول البريطانيين إلى احتياطى البترول فى آسيا الصغرى والقوقاز (التى كان سيقف فى طريقها كل من بلغاريا الشيوعية مع "ديمتروف: *Dimitrov*" باعتبارها قائد قويًا)، كانت من تدبير عميل خاص يدعى "وينفرد رو: *Winfred Row*". هناك ما يشير إلى أن لا أحد سوى "دبليو سومرست موم: *W. Somerset Maugham*" كان هو النموذج الذى رسمت على أساسه هذه الشخصية، حيث إن مسرحية "رو: *Row*" المذكورة فى الفصل الثامن والعشرين من الجزء الخامس تأتى تحت عنوان "ست شلنات والقمر المكتمل: *Six Shillings and the Full Moon*" [١١] فى إشارة إلى كتاب "موم: *Maugham*": "القمر وست بنسات: *The Moon and Sixpence*" الصادر فى ١٩١٩. بالمثل، هناك عميل استخبارات أمريكى سرى بغيض يظهر فى دور سكرتير "هيرمان جورنج: *Hermann Goering*" (يبتز رئيسه ويتلاعب به بمهارة)[١٢]، يدعى "ماك كرونين: *MacCronin*" وذلك بهدف تذكير القارئ بـ "ماك كورميك: *MacCormick*" المحرر الشهير[١٣]. تشابه هذه الشخصيات الروائية بالنماذج التى صيغت على نمطها، لا يمكن إدراكه على الرغم من ذلك.

من الواضح أن لا الدقة التاريخية ولا حتى احتمال الصحة كانا من بين أولويات "شپانوف"، إذ نجده ينسى على سبيل المثال أنه وصف إحدى شخصياته ("چان بوا: *Jan Bois*" ملمع الأرضية) فى البداية بأنه كان بذراع واحدة، ثم نجده يقول بعد ذلك إنه كان يغسل يديه[١٤]. كذلك نجد الصحفى "مايكل كيش: *Michael Kisch*" (شخصية أخرى) مجروح الذراع فى الفصل التاسع من الجزء الثالث، ونراه بعد ذلك وهو يحاول بكل بساطة أن يقود

سيارة، ويخرج أشياءه من حقيبته، ويضع فانوسا على سقف من خلال نافذة مكسورة، ويسجل بسرعة أشياء في مفكرة، وذلك في الفصلين العشرين والثالث والعشرين[١٥]. بمثل هذا الإهمال في السرد، يصبح من المثير للدهشة أن نجد رواية "شپانوف" مملة عند القراءة على الرغم من كل الاختراعات الغريبة[١٦]، وبخاصة في إدارة الاستخبارات. بمجرد أن بدأت مرحلة ذوبان الجليد، كان النقاد السوڤيت يصنفون كتب "شپانوف" باعتبارها نفاية أيديولوچية محبطة بسبب ما فيها من افتعال رخيص[١٧]، وإطناب غير مبرر ولعدم كفاءتها بشكل عام[١٨]. بعد ذلك، ستكون هناك أعمال دعائية معادية للغرب من كُتّاب كثيرين، وستكون أفضل نوعا ما.

كان من بينهم "دانييل كرامينوف: *Daniil Kraminov*" الذي كان يعرف الغرب على نحو أفضل من معظم الكُتّاب السوڤيت. كان لديه بعض إلمام بالإنجليزية، وكان ملحقا بقوات الحلفاء على الجبهة الثانية بوصفه مراسلاً حربيًا، وزار بعد ذلك عدة دول أجنبية، كما كان محررا لأسبوعية "زا روبيچوم: *Za rubezhom*" أو (الخارج: *Abroad*). "أبناء زوجة ألبيون: *Albion´s Stepchildren*" – رواية صادرة عام ١٩٦٢، عن "ليونيد إيجورشين: *Leonid Egorshin*" – الشاب السوڤيتي الذي يصل إلى لندن في أواخر الخمسينيات ليعمل موظفا لدى مؤسسة (غير مسماة) مسئولة عن العلاقات العلمية والثقافية بين الاتحاد السوڤيتي والمملكة المتحدة. يستأجر غرفة ويبدأ تدريجيا في التعرف إلى جيرانه البريطانيين في منطقة مسوَّرة – متخيلة – بالقرب من "كاتدرائية الموتى". المنطقة مسماة بهذا الاسم ليوحي بأن الأمر ينتهي بالجميع في ظل الرأسمالية ليكونوا في عداد الموتى. بين سكان

المنطقة هناك السيد "باكستون: *Backstone*" العامل الشيوعى (الذى ينضح بالإيجابية على نحو طبيعى)، والسيد "آتكنز: *Atkins*" (صاحب الدكان اللطيف الذى ينتمى إلى البرجوازية المتوسطة)، و"باربز: *Barbs*" الفتاة العاملة التى يجدها "إيجورشين: *Egorshin*" جذابة ويحاول أن يغازلها، وأسرة البقالين اليهود "آل جلبرت: *Gilbert*" الذين يتعرضون باستمرار لمضايقات الأعضاء المحليين لجمعية "البريطانيين الأصلاء: *Association of True Britons*". هذا التنظيم المتخيل مؤسس بشكل فضفاض على نموذج "حركة الاتحاد: *Union Movement*- التى قادها السير "أوزوالد موصلى: *Oswald Mosley*" من ١٩٤٧ إلى ١٩٧٣، والواضح أن الكتاب يستلهم على نحو جزئى محاولة "موصلى" الفاشلة فى ١٩٥٩، عندما رشح نفسه فى ١٩٥٩، على قائمة المعادين للهجرة، (وليس معاداة اليهود) للحصول على مقعد فى "ويستمنستر: *Westminster*".[١٩]. موصوفا بكآبة باعتباره شخصًا "كان وجهه يبدو شاحبا فى ضوء فوانيس الشوارع وكأنه وجه مومياء، بحفرتين سوداوين تحدقان من تحت حاجبيه الرفيعين المقوسين"[٢٠]، يظهر السياسى نفسه فى اجتماع حاشد فى المنطقة المسورة، ينتهى بقتال بالأيدى بين "البريطانيين الأصلاء" وخصومهم. وكما تشير إحدى المراجعات النقدية للرواية، على أساس المعلومات الواردة فى الكتاب، فإن سكان تلك المنطقة المسورة هم قوى المعارضة الوحيدة لموصلى (*Mosley*) المعروفة للقارئ، وهم ليسوا كثيرين ولا أقوياء لكى يدبروا مثل تلك المقاومة بأنفسهم؛ ولذا يتساءل الناقد كاتب المراجعة: "من هم إذن أولئك الأعداء الحقيقيون للنازية الجديدة؟"[٢١]؛ واستنتاجه هو؛ أن تفسير "كرامينوف" يعوزه الإقناع، وذلك تحديدا لأن

الطبقات العاملة البريطانية ليست ناضجة بما يكفى لكى تتصدى لقتال القوى الرجعية بنشاط، ومع ذلك فإن البريطانيين العاديين "بدأوا نضالهم الموطد بهدف تحرير أرواحهم من مبادئ الأخلاق البرجوازية فحسب"[٢٢]. هذه المراجعة النقدية قد تكون مفيدة، للدلالة من وجهة نظر مراقب للأخلاقيات الشيوعية، على أن "كرامينوف" متفائل أكثر مما ينبغى (أو لعله ليس متشائما بما يكفى) فى تقييمه لتوجهات معينة فى المجتمع البريطانى، وأنه ينبغى عليه أن يكون أكثر حرصا بقدر مواقفه الإيجابية من بريطانيا.

إن ذلك لا يعنى أن "كرامينوف" يطرى القيم البريطانية التقليدية بلا تمييز عندما تكون لديه الفرصة لانتقادها. ولكى يصور انعدام المبادئ الأخلاقية المزعوم لأعضاء البرلمان البريطانيين، ويقلل بالتالى من أهمية أقدم ديمقراطية برلمانية فى نظر القارئ السوفيتى، نجده يقدم عائلة "كروكس: ***Crooks***"، وهم مجموعة من البرلمانيين المحتالين تضم الأب الليبرالى والابن المحافظ والابن الآخر عضو حزب العمال[*]. مثل هذا التنوع من القناعات السياسية، كما يشرح "كرامينوف"، يساعد الأسرة على إدارة تجارة تبغ، وأن تتاجر مع إسپانيا وبلغاريا بنجاح (لأن عضو البرلمان المحافظ فى مجلس العموم يمتدح "فرانكو: ***Franco***"، بينما عضو حزب العمال يؤيد الزعيم البلغارى "تيودور چيڤكوف: ***Todor Zhivkov***"). هناك كذلك ابن ثالث، وهو طالب صغير السن لا يستطيع أن يدخل البرلمان ولكنه سيدخله باعتباره شيوعيًا عندما يكبر. الأسرة لا تعبأ بذلك، فالشيوعيون فى آخر الأمر يتحكمون فى ثلث العالم ويوجد بينهم مدخنون كثيرون.

(*) لاحظ أن أحد معانى كلمة (*Crook*) الإنجليزية: محتال أو لص. (المترجم).

للوهلة الأولى، قد يبدو ذلك خيالا جامحا، ولكن ما من شك فى أن "كرامينوف" أقام عائلته الروائية على نموذج عضو البرلمان الليبرالى "ديڤيد لويد چورچ: *David Lloyd George*" (١٨٦٣- ١٩٤٥) وأبنائه "چويليم: *Gwilym*"- (١٨٩٤-١٩٦٧) و"ميجان: *Megan*" (١٩٠٢-١٩٦٦)، والواقع أن كلا من "چويليم: *Gwilym*" و"ميجان: *Megan*" اللذين بدآ ناشطين ليبراليين، ابتعدا عن الحزب فى اتجاهات متعارضة بعد وفاة والدهما بعشر سنوات تقريبا. لكن محاولات "كرامينوف" لتجميل الرواية، على الرغم مما يشوبها من قصد شرير أو سوء نية، تبدو متسقة وقريبة مما هو مسموح به للضرورة الفنية؛ فهو على الأقل لا يكشف صراحة عن هوية النظراء الحقيقيين لآل "كروكس: *Crooks*"، ولا يدعى أنهم كانوا على قوائم من يقبضون من المخابرات المركزية، كما كان يمكن أن يفعل "شپانوڤ". على الرغم من ذلك، هناك غمز ولمز _ وإن كان بدرجة معتدلة _ بأن الحملة الانتخابية للسيد "موصلى" كان يمولها أمريكيون، حيث كان من يجيئون إلى المنطقة المسوَّرة يأتون فى سيارة أمريكية الصنع، كما كان حراسه الشخصيون يرتدون سترات أمريكية(٢٣). على أية حال، لا يجرؤ "كرامينوڤ" على أن يقول أكثر من ذلك؛ والواضح أنه لكونه من الحمائم السياسيين(٢٤)، يفضل التلميح والمبالغة على الكذب الصريح فى أعماله الروائية.

من اللافت للنظر أن الشاعر "يڤجينى يڤتشنكو: *Evgenii Evtushenko*"، المعروف باعتباره ليبرالى سوڤيتيًا ومستغربًا حديثًا، لا يختلف كثيرا عن "كرامينوڤ" فى تمثيله لبريطانيا المعاصرة. تماما، مثل "كرامينوڤ" الذى ينحاز إلى البريطانيين من الطبقة العاملة الذين يتحملون أعباء كسب لقمة

العيش للأمة ولا يحصلون على الحقوق نفسها التى تحصل عليها الطبقات الطفيلية (المعدمون الذين يشير إليهم "كرامينوف" رمزا فى عنوانه بأنهم "أبناء زوجة ألبيون: *Albion´s Stepchildren*")، يشعر "يفتشنكو: *Evtushenko*" كذلك بأنه أقرب إلى أولئك الكادحين الذين لا يحصلون سوى على القليل. هكذا فى قصيدته "يوريا هيپ: *Uriah Heep*"، التى كتبها فى العام نفسه وصدرت عن دار النشر نفسها التى أصدرت رواية "كرامينوف"، نجد "يفتشنكو" يتعاطف على نحو خاص مع البريطانيين، "الناس الطيبين"[٢٥]، كما يطلق عليهم، الذين يذكر من بينهم فنانا (فقيرا) يناقش "پيكاسو: *Picasso*" و"شاجال: *Chagall*"-، كما يذكر نساء (لا أسماء لهن) عائدات إلى المنازل مرهقات بعد يوم عمل شاق. أما بالنسبة للباقين، فيجمع بين نساء أنيقات يرتدين عقودا جميلة، وصحفيين، ومخبرين حكوميين، ومتعاطفين مع النازية الجديدة، وضباط جوازات وجمارك، ويشبههم كلهم بـ "يوريا هيپ: *Uriah Heep*"، إحدى الشخصيات الخبيثة المخادعة سيئة الذكر، فى رواية "ديڤيد كوپرفيلد: *David Copperfield*"- للكاتب "تشارلز ديكنز: *Charles Dickens*". وسواء أكان ذلك بقصد أم دون قصد، فإن البريطانيين الأشرار فى قصيدة "يفتشنكو" يفوقون البريطانيين الطيبين عددا. وبنسبة كبيرة. فى خاتمة قصيدته، يعبر الشاعر عن أمله فى أن تجد روسيا وبريطانيا نفسيهما فى المستقبل فى حالة عناق ودى، ولكن _ فقط _ بعد أن يكون قد تم دفن كل من هم على شاكلة "يوريا هيپ: *Uriah Heep*" فى الأمة البريطانية[٢٦].

يبدو موقف "يفتشنكو" من الولايات المتحدة أكثر اعتدالا من "كرامينوف"، إذ بينما يوحى الأخير بأن الأمريكيين وحدهم هم الذين انحدروا إلى ذلك

المستوى لتمويل حملة "موصلى" اللاأخلاقية، نجد "يفتشنكو" فى قصيدته "البلبل الأمريكى: *The American Nightingale*" (نشرت ضمن نفس مجموعة "يوريا هيپ")، يضع العالم سيئ الذكر للبيروقراطية الأمريكية بصفقاتها وغرورها المفرط وأنصاف حقائقها وكذبها الصراح وجذوع الرؤوس النووية الأشبه بسمك القرش، يضع ذلك كله جنبا إلى جنب أغنية البلبل التى استمع إليها عند زيارته لهارڤارد سنة ١٩٦٠؛ ويستمر "يفتشنكو" ليقول إن البلابل الأمريكية والروسية وغيرها تستخدم اللغة نفسها، وتفهم بعضها بعضًا دون صعوبة تذكر، فلماذا لا يفعل الناس الشيء نفسه؟[٢٧] لأول وهلة، قد يبدو ذلك أشبه بعرض مصالحة أو قربان للتسوية، وسط دوامة صراع طبقى عنيف، لكن عند تفحص الأمر عن كثب، تكشف القصيدة عما هو أكثر قليلا من الرسالة المعتادة للدعاية السوڤيتية، متنكرة فى شعار "يا بلابل العالم اتحدوا". من مضمون القصيدة بشكل عام، فإن السؤال الاستنكارى الأخير عن الناس الذين لا يستطيعون الوصول إلى التفاهم، نجد السؤال يضع اللوم على الطبقة العدوانية للإمبرياليين الأمريكيين الكذابين الذين سلحوا أنفسهم حتى الأسنان، ويعتبرهم المسئولين عن ذلك العداء الأمريكى الروسى، بينما فوارق اللغة بريئة من ذلك. على ضوء ذلك، يبدو من المعجز حقيقة أن نجد "خروشوف: *Khrushchev*" و"كينيدى: *Kennedy*"، بعد عامين من إقامة "يفتشنكو" المؤقتة فى هارڤارد، قادرين على تسوية تلك الخلافات بنجاح حول أزمة الصواريخ الكوبية، التى كان الجانب السوڤيتى "المحب للسلام" قد أثارها.

غنى عن القول؛ إن الولايات المتحدة ظلت هى "البعبع" بالنسبة لروسيا بعد إزاحة "خروشوف: *Khrushchev*". هذه الصورة أعيد تأكيدها فى رواية

شهيرة كتبها "فسيفولد كوتشيتوف: *Vsevolod Kochetov*" بعنوان "ماذا تريد إذن؟: *So, What Do You Want, Then?*" (١٩٧٠)، أما المؤلف فقد كان رئيسا ذات يوم لفرع اتحاد الكُتّاب السوفيت في لينجراد، ورئيسا لتحرير مجلة "أكتوبر" الأدبية وهي إحدى صحف الستالينية الجديدة(٢٨). الرواية عن أربعة أجانب (أمريكيان وألماني وإيطالي) يقومون بزيارة لموسكو في رحلة مموّلة من أمريكا وبريطانيا لوضع كتالوج مصور عن الأيقونات الروسية. هذه هي القصة الظاهرة أو الغطاء، أما المهمة الحقيقية، كما تشرح الأمريكية "بورشيا براون: *Portia Brown* لزميلها الإيطالي "أومبرتو كارادونا: *Umberto Caradonna*" فهي هجوم سرى على الأخلاقيات السوفيتية عن طريق إثارة

> **قلق ثقافي يبدأ في التخمر في الجامعات ويؤدي إلى ظهور صحف وكتيبات غير قانونية وتحطيم الأوثان السابقة [...] مطربو البوب الغربيون الذين رأيناهم في المطار المحلي، أولئك الذين يهزون أردافهم على خشبة المسرح. أولئك أيضا من بين أسلحتنا [...] إنهم يسبغون طابع الجنس على المناخ العام في روسيا، ويصرفون اهتمام الشباب بعيدا عن مساعيهم الوطنية، ويأخذونهم إلى عالم فسيح خاص لممارسة الجنس [...]، ونتيجة لذلك ستفقد أنشطة الكومسومول(*): "*Komsomol*" ممارساتها ودوافعها، وتصبح اجتماعات وتعاليم هذا التنظيم الشبابي السياسية مجرد شكليات. يصبح كل شيء بغرض المظهر، مع حياة خاصة..**

(*) منظمة الشباب الشيوعي. (المترجم)

جنسية.. سرية.. خلوًا من الالتزام تدور خلف الستار. فى هذا المجتمع من غير المكترثين اللاهين الذين لن يتدخلوا، سيكون بالإمكان أن ينمى تدريجيا أولئك الذين يفضلون النظام الغربى على النظام الشيوعى، لكى يصلوا فى النهاية إلى قيادة مختلف المؤسسات الرئيسية. إنها عملية طويلة وشاقة، ولكنها الطريقة الوحيدة للتعامل مع روسيا فى المرحلة الراهنة(٢٩).

حسب رواية "ماذا تريد إذن؟"، فإن الهدف الاستراتيجى النهائى للغرب هو تدمير الشيوعية (التى هى مرادف روسيا عند "كوتشيتوف"). لهذا السبب نجد الحملة المعادية للشيوعية مقدمة فى روايته باعتبارها حملة معادية لروسيا، وأن الولاء الوطنى والوطنية لهما الأسبقية على قضية الدولة البروليتارية.

فى الفصل الرابع نجد الإشارة إلى الألمان باعتبارهم "أقدم أعداء روسيا"، كما أن هناك موازنة بين جنود "البدونزويهر: ***Bunderswehr***" والقوة العسكرية "ويهرماخت: ***Wehrmacht***" فى الفصل الخامس (بينما لا يتم ذكر ألمانيا الشرقية إلا قليلا وعلى نحو عارض)(٣٠). فى الفصل الثلاثين يقال إن الأمريكيين والروس ليس بينهم سوى أمر مشترك واحد وهو الافتقار إلى الأخلاق(٣١)، أما بالنسبة للروس والإيطاليين فإن تعارضهما الجزئى يتم تحليله من خلال فشل علاقة بين المثقف الإيطالى "بنيتو سپادا: ***Benito Spada***" وزوجته الروسية "ليرا: ***Lera***". (بوضوح شديد، يصور "كوتشيتوف" كذلك مجموعة من الإيطاليين من الطبقة العاملة، ربما لأن إيطاليا كانت فى ذلك الوقت تشترك فى الحدود مع دول الكتلة الشرقية، وبذلك كانت ضمن مجال

التوسع المحتمل للكتلة)؛ وعلى الرغم من أن "ليرا" تترك "بنيتو" لأسباب أيديولوچية (هو عضو فى الحزب الشيوعى الإيطالى وكثير الانتقاد للاتحاد السوفيتى)، فإن قصتهما، فى رأى "كوتشيتوف"، تؤكد الحكمة الطبيعية لمرسوم "ستالين" الذى كان يحظر زواج المواطنين السوفيت من أجانب، (كان سارى المفعول بين ١٩٤٧ و١٩٥٦). فى دفاعه عن النقاء العرقى، يجعل "كوتشيتوف" العضو الألمانى فى فريق التخريب (الهتلرى السابق) "كلاوبيرج: *Klauberg*" يقول:

> **أنتم أيها الروس مشوشون، يمكن لأى منكم أن يتزوج يابانية أو أى امرأة سوداء. أى واحدة. ولسوف تندمون على ذلك، بعد فترة قصيرة لن يكون هناك روس، أين سيختفون؟ سوف يتم استيعابهم فى أمم أخرى؛ من الأفضل لكم أن تتخذوا من اليهود نموذجا يحتذى، فلديهم قاعدة ملزمة وهى ألا يتزوجوا سوى من يهود[٣٢].**

وعلى اعتبار أن من كتب ذلك شخص يطلق على نفسه، مازحا، لقب "المعادى الأول للسامية فى روسيا"[٣٣]، فإن درجة التشوش فى ذهن "كوتشيتوف" ينبغى ألا نقلل من شأنها، فمثل تلك العبارات وغيرها قد أثارت الشكوك حول سلامة قواه العقلية[٣٤]، كذلك فإن آراء من هذا النوع كانت مناقضة تماما لكل من الجانب الأممى من الماركسية اللينينية، وبعض الممارسات المحلية والخارجية الرسمية للاتحاد السوفيتى فى أواخر الستينيات؛ وبالتالى يمكن بكل سهولة – وعن حق – وصفها بأنها معادية للسوفيت. وهكذا فى

تقديمه للترجمة الإيطالية لرواية "كوتشيتوف" نجد السلافى الإيطالى "ڤيتوريو ستر ادا: *Vittorio Strada*" (الذى يقر بأنه كان نموذجا بدئيا لبنيتو سپادا)، يدعى أن "كوتشيتوف" قد كتب، دون وعى، كتابا معاديا لكل من السوڤيت والاشتراكية، شوَّه سمعة الاتحاد السوڤيتى بأكثر مما شوهها أى كتاب آخر، بما فى ذلك ما كتبه أى خبير فى معاداة الشيوعية فى الغرب؛ لكن "ستر ادا" يستبعد تلك الفكرة الذائعة بأن "كوتشيتوف" كان عميل تحريض وإثارة، مجندا من قبل المخابرات المركزية لإسقاط الاتحاد السوڤيتى واستعادة الملكية[٣٥].

حتى بالنسبة لعالم النقد الأدبى السوڤيتى المتردد، فإن كتاب "كوتشيتوف" كان خطوة بعيدة جدا، فهذا أحد النقاد يلاحظ – مستاء – أن الشخصية الأوتوبيوجرافية للكاتب "بولاتوف: *Bulatov*"[٣٦]، الذى يقوم بمفرده وبإيثار منه، بإنقاذ "ليرا" من زواج غير سعيد بـــ "سپادا"، والذى يوجه ضربة _ بالمعنى الحرفى للكلمة _ لسمعة "پورشيا براون" عندما يصفعها على مؤخرتها[٣٧]، يجعل هذه الشخصية:

> **تظهر أمام القارئ باعتبارها شخصية بارزة، تدفع بمن سواها إلى الخلفية، وهنا يوجـد التنــاقض الأشـد وضوحا بين مفاهيم الحياة الواقعية والكتاب. من المثير للدهشة أن رواية كوتشيتوف الاجتماعية التى تركز على الواقع السوڤيتى، لا نجد فيها أى ذكر للدور التــوجيهى للحزب الشيوعى فى حياة مجتمعنا! أما الأهمية المبــالغ فيها المسبغة على "بولاتوف" وأفعالــه فــسببها رغبــة المؤلف فى إخفاء هذه الثغرة إلى حد ما[٣٨].**

كتاب "كونتشيتوف" الذى قد يبدو صادما لكـل من القراء المـؤيديـن أو المعارضين للشيوعية على السواء، لا يزيد على كونه محاولة انتقامية متواضعة من جنون الجاسوسية الستالينية التى يمثلها "شپانوف"؛ وإذا أردنا الدقة فإن رواية "ماذا تريد إذن؟" لا تنتمى إلى جنس روايات الجاسوسية، إذ إنها – على الأقل – تخلو من البناء المحكم الذى قد نتوقعه من رواية تجسس(٣٩)، وعلى الرغم من ذلك فهى تنجح فى إثارة رسالة مفادها؛ أن الأجانب ينبغى ألا يكونوا محل ثقة لأنهم "جواسيس محتملون". مثل "شپانوف"، يلفت "كونتشيتوف" الاهتمام إلى الخصومة الداخلية بين الدول الغربية المختلفة التى تبدو وكأنها متحدة، فقط، فى حقدها على الشيوعية الروسية وكراهيتها لها.

فى منتصف السبعينيات، عندما ارتد البندول السياسى عائدا إلى التعايش السلمى بين الدول الرأسمالية والدول الاشتراكية، وحلت فكرة الانفراج أو الوفاق، نتجت عن ممارسة إعادة الثقة المدعومة من الحزب الشيوعى السوفيتى، عودة ظهور الأدب الذى يروج لصورة الأجانب باعتبـارهم كائنات بشـريـة وإنسانيـة. نذكـر هنـا رحلـة "ڤـاسيلى أكسينوڤ: *Vasilii Aksenov*" الصادرة بعنوان "على مدار الساعة دون توقف: *Round the Clock, Non-stop*" (١٩٧٦). هذا كاتب، أصبح اسمه _ لاعتبارات كثيرة _ مرادفا لإحياء الأدب السوڤيتى فى فترة ذوبان الجليد، وهو يصف فى هذا العمل الفترة التى عمل فيها أستاذا زائرا فى "*UCLA*" لمدة شهرين. "على مدار الساعة.. دون توقف"، "عمل هجين يجمع بين الواقعى الذى تشوهه الفكاهة، والانطباعى عن فترة إقامة قصيرة، مع مغامرة سيريالية تعتبر

تجسيدا رمزيا لروح البلاد"[٤٠]؛ وهو كما يصفه مؤلفه "مغامرة أمريكية نموذجية" بمثابة تعويض عن الحياة الخالية من الأحداث فى الجامعة، وهو ما يحجم، إلى حد كبير، تجربة "أكسينوف" الأمريكية (التى لم يوسعها إلا بعد أن اضطره السوفيت للهجرة)[٤١]. وبينما تبدو التجربة خالية من النماذج البدئية، نجد "أكسينوف" يطرح نفسه بطلاً للمغامرة بـأن يقسم شخصيتـه إلى اثنتين: "موسكوفيتش: ***Moskvich***" رفيق الحاشيـة و"ميموزوف: ***Memozov***" الشـريـر. (لاحـظ أن "مسكـوفيتش" بالـروسية تعنى أحد أبناء موسكو، و"ميموزوف" مشتقة من الفعل "يقلد" فى اللغة اللاتينية، وهى كلمة تعبر ضمنا عن الطبيعة المخادعة للشخصية)؛ وأيا كان النشاط الذى يشارك فيه الموسكوفى "مسكوفيتش"، وكلها كليشيهات مرتبطة بالثقافة الأمريكية مثل ركوب الخيل فى الغرب البرى أو تحقيق ثروة فى لاس فيجاس، فإن "ميموزوف" يظهر لإفساد كل متعة. هذا الهزل المتكلف، يجعل المرء يشك فى توفر مادة لدى "أكسينوف" لكى يقدمها فى روايته، وعلى الرغم من ذلك فإن القارئ السوفيتى الذى يشعر بالملل من التفاصيل (مثل ذكر أسماء محطات البترول)[٤٢]، وإعلانات الشوارع (عن الويسكى والساعات الرولكس وسيارات البيجو ومجلة بلاى بوى)[٤٣]، كان يشعر كذلك بالانبهار. كذلك فإن الوصف المسهب لزحام لوس أنجلوس، النابضة بالحياة والحركة، كان تركيزا غير ضرورى على النزعة الأمريكية لدرجة أنه ينقل الكلمات كما هى حرفيا.. مثل "كار" و"إيركوندشن" و"هاى واى پاترول" و"سناكس" و"هوت دوجز".. إلخ. الواضح أن "أكسينوف" مفتون باللغة الإنجليزية التى كان قد بدأ يكتشفها بنفسه على قدر اجتهاده (من بين أمثلته كلمة ***Wheeler dealers*** – وتعنى

الوصوليون – التى يكتبها معكوسة: *dealers- Wheeler*)[٤٤]. "أكسينوف" يحاول أن يجد لغة مشتركة مع الأمريكيين (كما لو كان يتبع "يفتشنكو" حرفيا كما جاء فى "كلمات أمريكية")[٤٥]، والغريب أن الكثير من كلماته واردة فى النص دون ترجمة أو شرح. المتوقع من القراء، كما هو واضح، إما أن يكونوا ملمِّين إلى حد ما بالإنجليزية، أو أن يبذلوا جهدا إضافيا لالتقاط المعنى أثناء عملية هضم قصة "أكسينوف"، وإذا كان ذلك كذلك، فإنهم لن يتركوا القصة بسهولة؛ ومما لا شك فيه أن ذلك اختبار لتحديد المستغربين السوفيت المحتملين، وأن يجمعوهم خلف أجندة "أكسينوف" (الذى يقول دون لبس فى "على مدار الساعة دون توقف" إن "الاتجـــاه الرئيسى هو الاتجاه نحو الغرب")[٤٦]. فى المقابـــل، فـــإن "ألكســـاندر مكسيموفتش زارودوف:– "*Aleksandr Makismovich Zarodov*–، أحد شخصيات "كوتشيتوف"، يصبح محل سخرية المؤلف عندما يتباهى بأن الإنجليزية أصبحت هى "اللغة الثانية" بين أفراد أسرته، ويطلق على إحدى غرف شقته الكبيرة "غرفة الجلوس" كما يقول الإنجليز، بينما يطلق عليها الروس "غرفة الضيوف"؛ وعندما يقول له أحد أقاربه ذلك، يرد "ألكساندر مكسيموفتش": "الإنجليز لا يفكرون هكذا.. إنهم لا يستقبلون ضيوفا عادة"[٤٧]. اكتساب "زارودوف" لغة أجنبية، يسير مواكبا لتبنيه عادات غربية. بالنسبة لكوتشيتوف، ليس من الضرورى أن نقول إن غرفة الجلوس كما يصفها "زارودوف" جاءت بدافع مجاراة الجو الاجتماعى الذى يقدره الروس.

ليس غريبا أن محاولات "أكسينوف" لكى يبدو "ابن بلد" فى الولايات المتحدة بما فى ذلك استهلاكه للمارجوانا[٤٨]، تجعله يصل إلى استنتاج أن

الأمريكيين، فى الواقع، إنما يشبهون الروس تماما وبخاصة المثقفون منهم[٤٩]، (والمقصود هنا تحديدا هم المثقفون الأمريكيون لأن المؤلف لم تكن لديه فرصة تقريبا لمقابلة غيرهم). كلهم (الطرفان) يحبون المناقشات الطويلة الساخنة ويكرهون الحروب ويمقتون الشمولية ومن يستدرجون الغير للإيقاع بهم، ويحاولون أن يساعدوك عند حدوث أى مشكلة. وكوسيلة لتأكيد الأمر الأخير، فإن مغامرة "مكسيموفتش"، "ذات الطابع الأمريكى" تبدأ عندما يقرأ رسالة شكر من سيدة وقعت فى أحد شوارع لوس أنجلوس، وهرع أحد الغرباء لمساعدتها على النهوض، وتنتهى الرسالة بأن يطلب "موسكوفيتش" رسالة مماثلة، باسمه، فى كل أرجاء لوس أنجلوس وفى أماكن أخرى، والمتوقع أن يصل "أكسينوف" إلى استنتاج مفاده أن "ليس هناك بديل عن الاحترام المتبادل بين السوفيت والأمريكيين"[٥٠]. عن طريق المزج بمهارة بين مظاهر غرائبية (مثل الإشارات السريعة إلى أتباع كريشنا ومسيرات الشواذ) وأشياء قد تبدو مألوفة، يذكِّر "أكسينوف" القارئ بأن ألاسكا كانت دائما تابعة لروسيا، كما يصف مقابلاته مع المهاجرين فى كاليفورنيا؛ ومع ذلك نجده منتبها لأن يذكر أن "على الرغم من أن لوس أنجلوس تبدو دائما وطنًا، ورغم أنها جميلة فإن وقت الرغبة فى العودة إلى الوطن الحقيقى ستأتى سريعا وهذا أمر أجمل"[٥١]. كذلك فهو لا ينسى أن يكشف حقيقة أنه فى محاضراته فى (*UCLA*) كان يخاطب تلاميذه باعتبارهم رفاقًا، وأنه عادة لم يكن يحجم عن استخدام مصطلحات ماركسية مثل "التناقضات الجدلية" و"وحـــدة الأضـــداد"[٥٢]. بمعنى مـــا، "أكسينوف" فى هذه الرحلة التى كتبها لا يزيد كثيرا على أن يكون نسخة متواضعة من "كوتشيتوف" (وإن كان أكثر

ثقافة وموهبة). كلاهما يكره بشدة المتحمسين للسلافية هذه الأيام: فى رواية "ماذا تريد إذن؟" يسخر "كوتشيتوف" مما يسمى حركة "نثر القرية" التى أصبحت أشبه بوريث سوفيتى للنزعة السلافية، وفى "على مدار الساعة دون توقف"، يلوّح "أكسينوف" بهجوم مضمر على كُتّاب نثر القرية – الذين كانوا إلى حد ما متطهرين لغويين – ومع ذلك بدفاعه عن حقه فى استخدام كلمات مقترضة من لغات أجنبية[٥٣]. فى ترسانة الدعاية السوفيتية، فإن هجوم "كوتشيتوف" البليد والواضح أصبح سلاح الاختيار بعد غزو ١٩٦٨ لتشيكوسلوفاكيا (على نحو مميز، يقول "أكسينوف" فى "على مدار الساعة" إنه لم يذهب إلى الغرب منذ ١٩٦٧، ولكن فى ظل مناخ سياسى أقل حدة؛ يجد فن "أكسينوف" المتفوق فرصة أخرى). للمفارقة، يمكن أن يكون "أكسينوف"، أحيانا، أكثر تشددا من "كوتشيتوف". وهكذا فإن السؤال الملزم فى عنوان كتاب "كوتشيتوف" موجه إلى شاب سوفيتى طائش، انحرف عن طريق أسلافه القويم، أسلافه الشيوعيين طبعا؛ وليس سوى عن طريق "سنيور كارادونا"، المهاجر السوفيتى الذى حارب إلى جانب الألمان فى الحرب العالمية الثانية، والذى كان عليه أن يعيش بقية حياته باسم مستعار، نتيجة لذلك. هذا المتعاون السابق مع النازية، الذى استوعب أخطاء مسيرته، يحذر الشباب من أن "مجىء الديمقراطية" الغربية التى يزغلل بها علماء الدعاية الغربيون عيون الشباب الروسى، ليست هى واجهات المحلات المليئة بالسلع الاستهلاكية وإنما هى تعنى أولا وقبل كل شىء دمار روسيا"[٥٤]. "سنيور كارادونا" يسأل الشاب ما إذا كان بالفعل "يريد أن يتحول الشعب الروسى إلى رماد لتسميد الحقول الأوربية والأمريكية"، وينتهى بالقول: إنه ليس هناك

بديل: "إما أن تحصل على ما قلته لك الآن، أو سيكون عليك أن تفعل ما يريد شعبك أن تفعله (العودة إلى حظيرة الشيوعية)"(٥٥). بعد محاضرة مؤثرة كتلك، قد يكون غريبا أن يعجز ناقد المجلة الأدبية "ليتراتورنيا جازيتا: *Literaturnaia Gazeta*" – عن أن يصل إلى حقيقة واضحة وهى؛ أن رواية "كونشيتوف" "عدو قديم لبلادنا على هوى المؤلف يصبح نوعا من الرمز للوطنية الحقيقية، وإلى حد ما معلما للشباب السوفيتى"(٥٦). على خلاف "كونشيتوف"، نجد "أكسينوف" أكثر تشددا فى عدم تسامحه فى موقفه من المتعاونين السابقين مع النازية من الروس؛ وعندما يشير إلى المتعاونين الذين وجدوا ملجأ فى الولايات المتحدة، يقول "أكسينوف" بكل وضوح إنهم "لن ينجحوا بسهولة فى تنظيف أنفسهم بمسحوق الغسيل الأمريكى. القذارة ستظل بادية للعيان رغم كل محاولات التنكر. أى أغنية وطنية ستكون نشازا إذا رددها شخص يكون قد تفوَّه بصيحة تهليل لهتلر ولو مرة واحدة"(٥٧).

إن ما يجعل "أكسينوف" بعيدا كذلك، ليس عن "كونشيتوف" فحسب، وإنما كذلك عن أى شخص آخر فى عملية المعاينة هذه هو؛ أنه بدافع من وعيه بمحدودية معرفته المباشرة بالولايات المتحدة، يحاول، بأمانة، أن يفصل بين الواقع والخيال (على الرغم من محاولاته التجريبية فى الكتابة غير الروائية وتضمينها مكونات متخيلة)(٥٨). ولعله لن يكون من قبيل المبالغة أن نقول: إن الأعمال غير الروائية، بشكل عام، تتيح لكتّابها مجالا أضيق للمعلومات الخاطئة مما تتيحه الأعمال الروائية. إنها على الأقل تحرمهم من عذر "الرخصة الشعرية". على ضوء هذه الإفادة، ربما يكون من المهم أن نفحص كتاب "ڤسيڤولد أفتشينيكوف: *Vsevolod Ovchinnikov*" الصادر فى ١٩٨٠، بعنوان "جذور البلوط: *Oak Roots*"، وهو تقرير صحفى

عن بريطانيا من منتصف إلى أواخر السبعينيات[٥٩]. باعتباره متخصصا فى الصينولوجيا[*]، عمل "أفتشينيكوف" مراسلا لصحيفة "پراڤدا: *Pravda*" فى المملكة المتحدة من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٨، وكانت انطباعاته البريطانية أساس ذلك الكتاب، الذى ينتهج فيه أسلوبا متجردا، مصرا على أن "جذور البلوط" ليس إعادة إنتاج أو استرجاعًا لأفكار سابقة التصور، وإنما هو دراسة واعية لقواعد الحياة البريطانية[٦٠]، ويقصد بهذه القواعد: المدركات والعادات والمعايير والتوجهات البريطانية، وكيف يؤثر ذلك كله فى القضايا الاجتماعية،السياسية المعاصرة. لم يكن من السهل اتباع مثل هذه الموضوعية وعدم التحيز، باعتبار الكتاب نشر بعد وقت قصير من الغزو السوفيتى لأفغانستان فى ١٩٧٩؛ وسوف يكون من السذاجة أن نتوقع الكثير من الإطراء والتقريظ من جانب "أفتشينيكوف"، الذى لا يغفل عن ذكر النظام الطبقى البريطانى والمركزية الإنجليزية والسلطة الطاغية للبيروقراطية، واصفا النظام التعليمى البريطانى بأنه "مصنع لتخريج السادة"، ومجلس العموم بأنه عقبة فى سبيل التقـــدم الاجتماعـــى[٦١]. وهـــو لا ينسى أن يذكر أولئك المشردين ولا أحياء جلاسجو الفقيرة ولا القضية الأيرلندية، بالإضافة إلى ذلك القسم المخصوص فى سكوتلانديارد الذى يقوم بالتجسس والتنصت على ذوى الأفكار الثورية من البريطانيين. من ناحية أخرى، كان من المستحيل تجاهل هذه الموضوعات فى أى تحليل جاد للحياة البريطانية فى ذلك الوقت (كثير منها ما زال موجودا إلى الآن)، ولا شك فى أن بعض البريطانيين يمكن أن يكونوا متعاطفين مع تناول "أفتشينيكوف" النقدى. بالإضافة إلى ذلك، نجده يقدم عددا من التعليقات التى تدل على تبصر حقيقى _ رغم أنها قد تتخذ أحيانا شكلا مثاليا _ فى قضايا كثيرة. من بينها أسلوب

(*) دراسة لغات وآداب الصين. (المترجم).

البريطانيين الرقيق فى الحديث وطبيعتهم فى الانصياع للقانون وغرامهم بالخصوصية التى تقترب أحيانا من العزلة، وحتى تفضيلهم الحيوانات الأليفة على الأطفال[٦٢]. كل فصل من فصول الكتاب، مرفق به اختيار دال، مقتطف من كتابات أخرى عن بريطانيا (إنجليزية وفرنسية وألمانية وأمريكية وروسية تتضمن حتما أقوالا لماركس وإنجلز ولينين) من تلك التى سبق نشرها على مدى المائتى عام الماضية؛ الأمر الذى يمكن المؤلف من تأطير التقاليد البريطانية، وكذلك تقديم تنوع واسع من الآراء يساعد القارئ على تكوين وجهة نظره الخاصة. وعلى الرغم من هذا الملمح الذى لم يكن مستقرا فى وقت الرقابة والدعاية الشيوعية، فإن قيمة "جذور البلوط" حققت الاعتراف بها عندما حصلت على جائزة الدولة فى الاتحاد السوفيتى فى ١٩٨٥، مع كتابين آخرين لـــ "أفتشينيكوف"، أحدهما عن اليابان والثانى عن القصة السرية للقنبلة الذرية. الطبيعة الدقيقة لإسهام "جذور البلوط" فى الحرب الباردة مفتوحة للتأمل، ولكن أساسها الواقعى الذى يمكن التعويل عليه إلى حد مـــا، قـــد لا يتـــرك سوى القليل الذى يمكن أن يكون مرغوبا فى أى زمان وأى مكان.

الخلاصة، أن أمثلتى قد يكون قد تم اختيارها كيفما اتفق، لكنها دالة؛ ولعلها توضح كيف أن من المستحيل بالفعل وضع أو تحديد مجموعة أعمال معيارية تعتبر مرجعية، تجمع ملامح تمثيلات الحرب الباردة للغرب فى الأدب الروسى، وإذا كانت هناك محاولة لرصد مثل؛ هذه المجموعة فى آخر سنوات حكم ستالين (وهى تضم على سبيل المثال روايات شپانوف التى تغلب عليها نظرية المؤامرة)، فقد اتضح أنها لم تكن لتصمد فى جو ذوبان الجليد. محاولات الستالينية الجديدة إعادة عقارب الساعة إلى الوراء، التى

جسدها "كوتشيتوف"، الذى كان يتبع وصفه أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، والذى كان يحاول أن يعيد اختراع تراتبية للدول الغربية بناء على "فسادها وخبثها" (الولايات المتحدة الأسوأ وإيطاليا الأقرب)، هذه المحاولات وقعت فريسة للوفاق الذى كان يتبنى رؤية أكثر شمولا للدول الأجنبية نوعا ما، (مثل تلك التى جاءت فى عمل "أكسينوف"). على أن كلا من الكتب التى كانت مع الغرب (بحذر) أو ضده (بجمود) مع استثناءات قليلة، يبدو أنها لم تهتم بالناحية البحثية بما يكفى، أو أنها تحتوى على معلومات مغلوطة، وتجنح إلى أن تحدث القارئ عن عقدة النقص الدفينة لدى الاتحاد السوفيتى _ روسيا، أكثر مما تقدم له عن الحياة اليومية فى الغرب. هذه العقدة مدينة إلى حد كبير لتقليد قديم، نابع من ذلك التناقض بين المستغربين والمتعصبين للسلافية[٦٣]، ذلك التناقض الذى كان يجعل الروس _ مرارا وتكرارا _ متذبذبين بين إعجاب (نسبى) برفاهية الغرب وتفوقه من ناحية، وتفوق روسيا الروحانى (المزعوم) من ناحية أخرى؛ واعتمادا على الاحتمالية السياسية، كان من السهل نسبيا على الروس دائما (سواء على المستوى القومى أو الفردى) أن يتحولوا من منظور إلى آخر ثم يعودوا، لأن وجهات النظر بالضرورة هى أوجه أخرى للعملة نفسها.

للعب دور المدافع عن الشيطان، قد يكون من المغرى أن نقول: إن أسلوب التناول الطبقى الماركسى كان يسمح بتناول الغرب على نحو أوسع، حيث ساعد ذلك فى أن يمنع الروس من رفض الثقافات الأخرى بالجملة وبشكل مرضى، سواء على أساس المسيحية الأرثوذكسية فى مواجهة الكاثوليكية البروتستانتية أو الأطلسية فى مواجهة الأوراسية. من وجهة

النظر الماركسية يمكن لروسيا، بكل ارتياح، أن تصادق وتؤاخى الدول الأخرى على أساس التضامن الطبقى. فى الوقت المناسب، على أى حال، أضاف هذا الأسلوب فى التناول كثيرا إلى ذلك الحكم المربك من الانحيازات الروسية، لأن جوانب كثيرة من الحياة الغربية أصبحت إما متبناة أو مرفوضة، ليس بسبب ما كان صوابا أو خطأ فى الاتحاد السوفيتى. نتيجة لذلك، حتى القبول المقيد لما يسمى بالقيم الديمقراطية الغربية المعترف بها من قبل عدد من المنشقين السوفيت، سوف ينبثق بدرجة أقل من التجربة العملية، عنه من رفض الحملة المستمرة المعادية للرأسمالية فى الاتحاد السوفيتى[٦٤]. فى هذه الظروف، بالنسبة للقارئ السوفيتى الفضولى، بل المضلل الذى لم يعرف من يصدق، وكان يريد أن يكتشف كل ما يستطيع عن الغرب المتناقض من كل المصادر المتاحة، فإن الأساس الواقعى الحقيقى لأعمال "كرامينوف"، وأعمال "أفتشينيكوف" على نحو خاص يمكن أن ترجح أهميتها وتأثيرها تلك السطحية المذهلة فى أعمال "يفتشنكو" و"أكسينوف".

من وجهة النظر هذه، يبدو أن أفضل الكتب الروسية عن الغرب خلال الحرب الباردة، ليست هى التى كتبها أولئك المتعاطفون، وإنما تلك التى كتبها من يتمتعون بحسن الاطلاع وسعة المعرفة.

الهوامش

(1) أود أن أتقدم بخالص الشكر لكل من: (*Dr. John Dunn* و *Ms Eva Montenegro-Odd*) لمساعدتهما القيمة فى هذا المشروع. كل الترجمات أنا المسئول عنها إلا إذا ذكر غير ذلك.

(2) للمزيد عن المستغربين، انظر على سبيل المثال:

A. D. Sukhov, "Stoletniaia diskusiia: Zapad nichestvo I samobytnost' v russkoi filisofi (1998).

وللمزيد عن الأوراسيين، انظر على سبيل المثال:

M. G. Vandalkovskia, Istoricheskaia naka rossiikoi emigratsii: 'Evraziiskii soblazen' (1997).

(3) انظر: *Alexandr Dugin, Misterii evrazii (1996)*

(4) انظر: *A. Dugin, Osnovy geopolitiki (1997)*

(5) للمزيد عن المتحمسين للنزعة السلافية، انظر على سبيل المثال:

N. I. Tsimbaev, Slavianofil'stvo: Iz istorii russkoi obshchestvenno- politicheskoi mysli XIX veka (1986)

(6) للمزيد عن "شپانوف *shpanov*" انظر النعى غير الموقع المنشور فى *liteatrurnaia gazeta* فى الخامس من أكتوبر ١٩٦١ ، ص ٤ ؛ وكذلك *kakbucher, kak stat' fantastom (moskow: drofa. 2003) pp. 87 -91*

(7) Dymshits, ' Protiv podzhigatelei voiny ', Zvezda, 9, (1950) p. 181.

(8) Shpanov, Podzhigateli (Moscow: Molodaia gvardiia, 1950), pp. 315-17.

(9) Ibid., p. 894; see also pp. 301, 517, 845 and 847.

(10) Ibid., pp. 130-1, 154-5.

(11) See ibid., p. 808.

(12) See ibid., pp. 165-6.

(13) Valentin Kiparsky, English and American Characters in Russian Fiction (Berlin: Otto Harrassowitz, 1964), p. 71

تم استخدام عدة نماذج أصلية لرسم شخصيات الأبطال الإيجابيين، فشخصية المغني:- *Gunther Sinn)* – على سبيل المثال تم رسمها على نموذج (*Ernest Busch*) رئيس أركان اللواء الدولي: *Ludwig Enkle* والجنرال (*Matrai*) على الكاتب والسياسي المجري (*Mate Zalka*)

(14) See Shpanov, Podzhigateli, pp. 275-7.

(15) See ibid., pp. 455, 462-3, 473, 476, 478.

(*16*) بدأ شپانوف (*Shpanov*) عمله كاتبا لأدب الخيال العلمي.

(*17*) يستخدم شپانوف عدة كليشيهات مثل:

"ينبغي ألا يقلد الإنجليز أي شيء قادم من القارة. لنا أساليبنا، حياتنا، الإنجليز يا عزيزي لن يشعروا أبدا بالحماسة من أجل أوربا" – (*p. 319*).

(*18*) انظر على سبيل المثال:

S. Volitinskii, ' Bez Znaniia dela ', Komsomolskaia Pravda, 3 October 1957, p. 4; and A. Elkin 'Kuda idet pisatel ' N. Shpanov?', Komsomolskaia Pravda, 21 March 1959, p. 2.

(*19*) للمزيد من التفاصيل انظر:

Robert Skidelsky, Oswald Mosley (London: Macmillan, 1990), pp. 491, 512-14.

(20) Kraminov, Pasynki Al'biona (Moscow: Molodaia gvardii, 1962), p. 186.

(21) G. Zaostrovtsev, ' Synov'ia pasynki', Literaturnaia Zhizn, 18 July 1962, p. 3.

(22) Ibid., p. 3.

(*23*) انظر: *Kraminov, 'Pasynki Al'biona' pp. 189-90*.

(*24*) انظـــر على سبيل المثال وصفا لموقفه من قضية "جالانسكوف – جينسبرج" وذلك في مقال (*A. H. Anderson*) المنشـــور فـــي (*The Times*) (٨/٣/١٩٦٨) – ص ٨ بعنـــوان:

Soviet Reply to Trial Critics

(25) Evtushenko, "Uriia Gip" – "Vzmakh ruki (Moscow: Molodaia gvardiia, 1962) p. 36 line 4.

(26) See ibid., p. 35.

(27) انظر:

Evtushenko, 'Amerikanskii solovei' in Evtushenko, Vznakh ruki, p. 38, lines 7-8, 13, 23-6; p. 39, lines 1-2, 13-14, 17-18.

(28) للمزيد عن كوتشيتوف (*Kochetov*) انظر:

John Glad, 'Vsevolod Kochetov: An Overview', Russian Language Journal, 32: 113 (1978), pp. 95-102.

(29)Kochetov, 'Chego Zhe ty Khochesh'? (Minsk: Belarus', 1970), p.181 .

(30) Ibid., pp. 31, 46.

(31) See ibid., p. 257.

(32) Ibid., pp. 373-4.

(33) Shtemler, Zvonok v pustuiu kvartiru (st Petersburg: Russko-baltiiskii informatsionnyi tsentr BLIT's, 1998).

(34) انظر:

Zh. A. Medvedev and R. A. Medvedev, "Kto Sumasshedshii?" (London: Macmillan. 1971), pp. 158-9.

(35) انظر:

Strada, "Introduzione" to Kočetov, Ma insomma, che cosa vuoi?, trans. Massimo Picchianti and Chiara Spano (Rome: La Nuova sinistra, 1970), pp. 16, 21.

(36) (*bula*) كلمة روسية تعنى "الفولاذ (الصلب *Steel* الدمشقى وهى تذكر باسم "ستالين" المشتق أيضا من كلمة روسية بمعنى "صلب *Steel*".

(37) للمزيد عن لقاء (*Patricia Blake*) صورة مقنعة للصحفيـــة – المحـــررة "*Portia Brown*" بـــ "كوتشيتوف" الذى انتهى بأن وضع المؤلف يده على كتفها ليودعها، انظر: (*Blake*)

Patricia Bleik, 'Vstrechi s Sovietskimi pisateliami'; Nashi Dni, 33 (1964), pp. 116-20.

(38)Iu Andreev, 'O romane Vsevolod Kotchetova "Chego Zhe ty Khochesh?" Literaturnaia Gazeta, 7 (1970), p. 4.

(39) Glad, ' Vsevolod Kochetov', p. 97.

(40)D. Barton Johnson, 'Aksenov as Travel Writer', Round the Clock, Non-Stop', in Edward Mozejko, ed. Vasiliy Pavlovich Aksenov: "A Writer in Quest of Himself" (Columbus, OH: Slavica, 1984), 184.

(*41*) ناقش (*Aksenov*) هذه التجربة فى:

V poiskaakh grustnogo bebi: Kinga ob Amerike (1987).

(42) Aksenov, ' Kruglye sutki non stop', Novyi Mir& (1976), p. 57.

(43) See ibid., p. 105.

(44) Ibid., p. 57.

(*45*) الاقتباس من شعر "يفتشنكو" يرمز إلى أواخر الخمسينيات. (*ibid., p. 70*).

(46) Ibid., p. 105.

(47) Kochetov, "Chego Zhe ty Khochesh?", pp. 235-6.

(*48*) للمزيد عن هذا الاعتراف، ووصف طقس التدخين انظر:

Aksenov, ' Kruglye sutki non stop', p. 90.

(*49*) يقول أكسينوف عن أبناء جيله من الكتاب الأمريكيين:

"كنا ننظر فى عيون بعضنا بطريقة خاصة عندما نلتقى، وكأننا كنا نحاول أن نكتشف ما إذا كنا قد ربينا معا عندما كنا أطفالا". (*ibid., p.117*).

(50) Ibid., p. 122.

(51) Ibid., p. 107.

(52) Ibid., p. 73, 70, 88

(*53*) انظر الشخصية الكوميدية للمؤلف (*Savva Mironovich Bogoroditskii*)

وذلك فى رواية "كوتشيتوف"، وكذلك فى رواية "أكسينوف": (*Kruglye sutki non stop', p. 71*)

وللمزيد عن ظاهرة "شعر القرية" انظر على سبيل المثال:

Kathleen Parthé, "Russian Village Prose: The Radiant Past". (1992).

(54) Kochetov, "Chego Zhe ty Khochesh?", p. 468.

(55) Ibid., p. 468.

(56) *Andreev, 'O romane Vsevoloda Kochetova: Chego Zhe ty Khochesh?, p. 4.*

(57) *Aksenov, ' Kruglye sutki non stop', p. 112.*

(58) يمكن أن نجد تبريرا لذلك فى التعليق التالى: "تكون أمريكا من كل من الأسطورى والحقيقى ومن المستحيل رسم خط فاصل بينهما" Barton (*Johnson, "Aksenov as Travel Writer", p. 190*).

(59) انظر: *Ovchinnikov, "Britain. -Observed: A Russian's View", 1981.* (للاطـــلاع على ترجمة إنجليزية بواسطة *Michael Basker*)

(60) *Ovchinnikov, "Korni duba: Vpechatleniia I razmyshleniia ob Anglii anglichanakh. (Moscow: Mysl' 1980),p. 14.*

(61) *See ibid., p. 110, 114.*

(62) *See ibid., pp. 45, 59, 17, 76-77, 83, 98, 127, 132, 144, 174, 190, 211-13, 220, 239.*

(63) *L. I Blekher and G. Iu. Liubarskii; Glavnyi russkii Spor: Ot Zapadnikov I Slavianofilov do globalzma I novogo srednevekov'ia, (2003)*

(64) للمفارقة، عندما ذهب بعض أولئك المنشقين إلى المنفى، ورأوا بأنفسهم كيف كانت الحياة خلف الستار الحديدى، بدأوا ينشرون أعمالهم النقدية للغرب، والتى لم تكن لتختلف بالكلية عن الدعاية السوفيتية المضادة. وللاطلاع على مثال قوى على ذلك انظر:

Eto ia Edichka (It's Me, Eddie, 1979).

وكيف كان استقبالها فى الاتحاد السوفيتى كما وصفه ل. بوتشيڤالوڤ (*L. Pochivalov*) فى (*Chelovek na dne: Pokinushii – O sebe*).

وذلك فى المجلة الأدبية (*Literaturnaia Gazeta*)، عدد ١٠ سبتمبر ١٩٨٠، ص ١٤. ليس بالإمكان دائما القطع ما إذا كان أولئك الناس يؤكدون صدقية المزاعم المعادية للاتحـــاد الســـوفيتى، أو أن ذلك كان بتأثير من عملاء جهاز الاستخبارات (*KGB*).

(٣)

فوضى أم موقع بناء؟

استجابة المسرح البريطانى للحرب الباردة وتداعياتها

(كريس ميجسون)

من الملامح اللافتة للتأريخ الحديث للحرب الباردة، ذلك الإصرار على حشد مصطلحات مرجعية مستمدة من تفاصيل العمل المسرحى. محللو الحرب الباردة الذين يعملون فى مجالات عدة تتراوح بين التاريخ السياسى والدبلوماسي والعلاقات الدولية، يستخدمون هذه المصطلحات للمساعدة على فهم بنية وحركة ومدى الصراع الكونى الدائر؛ كما أن نظرة عامة كيفما اتفق على الدراسات الصادرة حديثا توضح هذا الأمر. "چون إلسوم: ***John Elsom***" على سبيل المثال، يرى أن نهاية الحرب الباردة كانت تتميز بعملية "مسرحة" واضحة للأحداث[١]. "دوجلاس مكدونالد: ***Douglas Macdonald***" يرى أن الصراع كان يتم على "مسرح" عمليات متفرد، يملؤه على حد تعبير "نيد ليبو: ***Ned Lebow***-"، "ممثلون"[٢] سابقون. "نعوم تشومسكى: ***Naom Chomsky***" يعتقد أن أبطال الحرب الباردة كانوا، غالبا، "يتنكرون" لكى ينخرطوا فيما يطلق عليه "چون لويس جاديس: ***John Lewis Gaddis***" "قالب مسرحى

بلاغى"[٣]. "سين جرينوود: *Sean Greenwood*" يشير إلى الصراع باعتباره "لعبة" دبلوماسية، بينما يرى "تونى شو: *Tony Shaw*" أنه ينبغى فهمه باعتباره معركة غير مباشرة يتم إبرازها، فى جزء منها، من خلال "كلمات وصور"[٤].

هذا الإقرار الشائع بالأساس الأدائى لسياسات القوى الكبرى ليس غريبا بالطبع، ولكن يبدو أنه اكتسب زخمًا خاصًا فى عمليات التقييم التى تستعيد الحرب الباردة؛ وهو ما يساعد فى حد ذاته، وإن بدرجة ما، فى عملية تفسير الدور الرئيسى للإنتاج المسرحى فى أى عملية لتقصى النشاط الثقافى خلال تلك الفترة[٥]؛ وذلك لأن المسرح، كما يهدف هذا الفصل إلى أن يوضح، تم استخدامه لكى يكسر أسلوب أسطرة الصراع وتناول الحقائق السياسية التى يعتمد عليها على جانبى "الستار" الحديدى، إن جاز لنا استخدام هذا المصطلح السائد عن الحديث عن الإنقسام الجيوبوليتيكى.

التحرر من الوهم، والرغبة

إحدى خصائص الدراما البريطانية اليسارية فى فترة ما بعد ١٩٤٥، إبرازها لتحرر عميق من الوهم بالنسبة للأحزاب اليسارية المزعومة ولنظم الدولة، وبخاصة فيما يتعلق بالاتحاد السوفيتى السابق، بينما نجدها فى الوقت نفسه باقية على التزامها الصارم بالرغبة فى بديل اشتراكى لخطايا ومظالم الرأسمالية الغربية، وهو منظور نجد تعبيراً واضحا عنه فى مسرحية "آرنولد ويسكر: *Arnold Wesker*" الشهيرة: "حساء دجاج بالشعير" (١٩٥٨): "إذا كان

عامل الكهرباء الذى جاء لإصلاح الفيوز يتسبب فى إحراقه، فهل يتعين علَىَّ أن أبقى دون كهرباء؟"(٦)، هكذا تتكلم "سارة كان: ***Sara Kahn***" القوية إبان الغزو السوفيتى للمجر؛ وعلى أية حال فإن الجيل الراديكالى من كُتَّاب الدراما الذى خرج من أحداث ١٩٦٨ الثورية، مثل "هوارد برنتون: ***Howard Brenton***" و"ديفيد هير: ***David Hare***" و"ديفيد إدجار: ***David Edgar***" و"جون مكجراث: ***John McGrath***" و"تريفور جريفث: ***Trevor Griffiths***"، هو الذى استجاب بكل إصرار، كل على طريقته، للتقلبات الأيديولوجية والسياسية للمرحلة المتأخرة من الحرب الباردة. هذه الكتابة الدرامية بشكل عام، تمثل نقلة واسعة من دعم إمكانية التغيير الثورى فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، إلى أسلوب فى التناول أكثر مساءلة (ويأسا أحيانا)، للأيديولوجيا الاشتراكية والممارسة السياسية فى العقود التالية.

إن نزعة الشك المتنامية حول آفاق وتوقعات الاشتراكية الثورية فى بريطانيا، يمكن بالطبع تأطيرها تاريخيا فى علاقاتها بالتغيرات الأشمل فى الثقافة السياسية. هذه التغيرات ستشمل المزيد من خيبة الأمل والتحرر من الوهم فى صفوف اليسار بالنسبة للسياسات البرلمانية والمؤسسات البريطانية، وبخاصة حزب العمال إبان الصراع الصناعى الحاد فى أوائل السبعينيات، والصعود العنيد "لليمين الجديد" والتاتشرية فى الثمانينيات، وأخيرا الانهيار الشديد لاشتراكية الدولة "الموجودة بالفعل" منذ ١٩٨٩. هذا الإطار التاريخى هو الذى يساعد على فهم المسارات المسرحية المحددة لكُتَّاب الدراما الذين حاولوا تقديم وجهات نظر سياسية بديلة ومعارضة فى أعمالهم. فى منتصف السبعينيات، على سبيل المثال، رفض "إدجار" الأشكال النمطية الكاريكاتورية

لمسرحياته الباكرة، التى كانت تتسم بالطابع الدعائى – الإثارى للاشتراكية، وكان رفضه لصالح الواقعية الاجتماعية؛ وهو شكل فتح الباب أمام ارتباط أقوى بعلم النفس الفردى فى وقت انحسار اليسار البريطانى (كما يتجلى فى "القضاء والقدر" – ١٩٧٦ – و"أعياد أول مايو"[٧]– ١٩٨٣). "هوارد باركر: ***Howard Barker***" نأى عن أسلوبه الساخر الخشن فى مسرحياته الباكرة عن حالة إنجلترا (مثل "المخلب" ١٩٧٥[٨] و"تهديد السجن" – ١٩٧٨) لكى يركز، قانطا، على تراجع حزب العمال عن الاشتراكية ("حياة الولد الصاخب" ١٩٨٠ و"عاطفة فى ستة أيام" ١٩٨٣ و"طفل محزون" ١٩٨٥). إن تأملات "باركر" للتاريخ ورفضه التام والنهائى للأيديولوچيا، هى أساس "مسرح الكارثة" العنيد لديه: إعادة صياغة للتراچيديا كما تجلت فى الثمانينيات، التى تعطى مكانة خاصة للموضوع المرغوب فيه[٩]. صعود التاتشرية، كان يتميز بانبعاث لهجة الهجاء والسخرية التى تجد أفضل تعبير عنها فى الانتقادات الذكية عند "كاريل تشرشل: ***Caryl Churchill***" ("نقود خطرة" – ١٩٨٥)[١٠] وعند "ستيفن بيركوف: ***Steven Berkoff***" (***Sink the Belgrano ! - 1986***)، وفى المقابل فقد حاولت كتابة "برنتون: ***Brenton***" فى هذه الفترة أن تظهر شكل وتكوين يوطوبيا اشتراكية، كما فى "شعر دموى – ١٩٨٤" و"جرينلاند – ١٩٨٨"[١١].

مع التسليم بوجود عدد كبير من دراسات الحالة، فإن هذا الفصل يركز تحديدا على كيفية تناول سياسات الحرب الباردة فى ثلاث مسرحيات قدمت فى بريطانيا فى المراحل الختامية أو بعد انتهاء الصراع. هذه المسرحيات هى "قوة الكلب: ***The Power of the Dog***" لـــ "باركر" (١٩٨٤)، و"عيد

العنصرة: *Pentecost*" لـــ "إدجار" (١٩٩٤)، و"بعيدا: *Far Away*" لـــ "تشرشل" (٢٠٠٠)[١٢]. أما الهدف فهو محاولة استكشاف أحد الأساليب الإستراتيچية التى حاولت المسرحيات عن طريقها دحض ذلك المنطق المزدوج لسياسات الحرب الباردة الذى تم توثيقة كثيرا، وذلك من خلال استدعاء هذه المسرحيات لفضاءات "هامشية" وبخاصة تلك الأوربية الشرقية. ولكى نمضى فى هذا الاتجاه، سوف يطرح الجزء الأول من تناولنا طرفا من النقد الذى وجه إلى ما يسمى بالتفسيرات الواقعية للحرب الباردة. لقد تبنت التحليلات الواقعية معنى محددا للصراع باعتباره تنافسا ثنائى القطبية تدفعه مصالح چيوسياسية لتكتل كل قوة؛ وكمقدمة منطقية لهذا الفصل، فإن التأكيد الجديد الذى شملته الدراسات التاريخية للحرب الباردة فى التسعينيات، إنما هو تأكيد يتحدى وجهات النظر الواقعية وقدرتها على البقاء، كما أنه تأكيد يجد تكييفا مسرحيا فى هذه النماذج من الكتابة الدرامية. السياقات المسرحية لهذه الأعمال بعيدة عن نطاقاتها المحلية وانتقالية وغير ثابتة وعلى هوامش الصـــراع "الثنـــائى القطبية"، وبمعنى ما فى مناطق طرفية حيث الاحتمال بألا تكون قبضة أيديولوچية الحرب الباردة غير محكمة. إن إحدى السمات المميـــزة للعـــرض المســـرحى الحى، هـــى قـــدرته على إيجاد حيز مكانى لاستعاراته، وعلى هذا الأساس سوف أضع فى اعتبارى كيفية تناول هذه الأعمال للعوالم المسرحية التى تلقى الضوء على "التكلفة الإنسانية لسياسات القوة"، بالإضافة إلى التوقعات وحجم الرعب المرافق لظهور أوربا الجديدة سنة ١٩٨٩[١٣].

أبعد من الواقعية

أكثر تحليلات الحرب الباردة ذكاء فى العقود القليلة الماضية، مستمدة من التطورات التى تمت فى نظرية العلاقات الدولية. كثير من هذه التدخلات كان معنيا برسم مسار (يقال إنه أرثوذوكسى أو تعديلى أو لعله ما بعد تعديلى) لتفسيرات الحرب الباردة، وبخاصة لتحدى المحاولات النقدية لعزل أصولها المفترضة. "ليبو: ***Lebow***" يلخص على نحو مفيد التفسيرات الأربعة العامة الأكثر شيوعا للحرب الباردة وكلها تفسيرات قابلة للتبادل: الوضع الواقعى الذى يفهم الصراع باعتباره "صراع قوة" تنافسيًا بين دول – أمة، أخذ يتعاظم بسبب البنية ثنائية القطبية لعالم ما بعد الحرب، وتفسير "الأفكار" الذى يرى أن الحرب الباردة كانت فى الأساس حريقا أيديولوچيا هائلا تصاعد من الثورة البولشفية، وتفسير "السياسات المحلية" الذى يفهم الحرب الباردة من زاوية طموحات الزعماء لبسط سيطرتهم على الأچندات المحلية، وأخيرا تفسير "القادة" الذى يعزو الأهمية الرئيسية لأعمال السياسيين الأفراد وشخصياتهم[١٤]. ويخلص إلى أن هذا البحث المتواصل عن السببية كان يطغى دائما على أهمية العملية والاعتماد المتبادل فى النظام البيئى للحرب الباردة، العابر للحدود القومية.

فى سياق مشابه، يجادل "جاديس: ***Gaddis***" بأن سقوط الشيوعية هيأ الفرصة لإعادة التفكير على نحو شامل بخصوص المنهجيات المألوفة التى تجنح إلى ضم كل تواريخ الحرب الباردة معا[١٥]. إن ما يؤرقه تحديدا، هو أن المؤرخين والمنظرين محتاجون إلى تبنى تفسيرات ذات تسلسل تاريخى

يمكن أن تصف على نحو صحيح بيئة الحرب الباردة المتغيرة وبنيتها وعملياتها عبر المكان والزمان؛ ولذلك ربما يكون الوضع الواقعى هو ما كان عرضة للتفحص الواسع منذ سقوط حائط برلين. التفاهمات الواقعية للحرب الباردة، حققت زخما فى الأربعينيات بناء على القيد القوى الذى جاء به "مبدأ ترومان"، أو الفكرة المؤسسة للثنائية القطبية: فى هذه اللحظة من تاريخ العالم، لا بد من أن يكون من حق كل دولة أن تختار بين أساليب بديلة للحياة"(١٦). الواقعية الكلاسيكية تتطابق على نحو أكيد مع القول المأثور لـــ "هانز. جى. مورجنتو: ***Hans J. Morgenthau***" وهو أن "جميع الدول تسعى لتحقيق مصالحها الوطنية التى تعبر عنها بلغة القوة"(١٧)، كذلك فإن "روبين براون: ***Robin Brown***" يلفت النظر فى تأملاته العميقة عن الواقعية، إلى الأهمية البالغة لكتاب "كينيث وولتز: ***Kenneth Waltz***": "نظرية السياسة الدولية" الصادر فى ١٩٧٩، الذى ذاعت شهرته كأحد أحجار الزاوية لواقعية جديدة بازغة فى الثمانينيات، لأن "العامل الحاسم فى النظام الدولى" بالنسبة لـــ "وولتز"، كما يقول "براون"، "هـــو توزع القوة الذى يقرره عدد الأقطاب أو دول القوى العظمى الموجودة فى وقت ما"(١٨)؛ وفى هذا السياق تقدم الواقعية أسلوبا واحدا لتفسير الاستقرار والمدى الزمنى المتوقع للحرب الباردة، كما تقدم كذلك أسلوبا لتفسير الاستقطاب الشامل للدول الأمة خلال تلك الفترة.

من وجهة نظر الواقعية، تبدو إذن الحرب الباردة بمثابة منظومة متناسقة ثنائية القطبية للقوة الكونية، نتج عنها فترة استقرار فسرها "جاديس" بوصف سيئ ذاع فى ١٩٨٦، عندما وصفها بـــ "السلام الطويل"(١٩)، هذا

"السلام الطويل"، أصبح، بكلمات "ييل فيرجسون: ***Yale Ferguson***"، و"رى كوسلوفسكى: ***Rey Koslowski***": "دلالة على مأسسة ممارسات الثنائية القطبية للحرب الباردة، ومن هنا أصبحت هى نفسها جزءا من صرح ثقافة الحرب الباردة"[٢٠]. الدراسات الواقعية للحرب الباردة تميل إلى لفت الانتباه إلى المشتركات فى بنية وإستراتيچية القوتين العظميين، التى تشكل أساس الخطاب المكرور عن الفوارق الأيديولوچية بينهما. الواقعية، من هنا، تجعل الثنائية القطبية والاستمرارية البنيوية وأهمية الدول الأمة أشياء مادية فى فرضية استقرار يعتمد على الهيمنة، من المتصور أنه يضمن درجة من الأمان الكونى فى العصر النووى الصاعد[٢١].

إلا أن النماذج النظرية الواقعية واجهت تحديات من أفكار نقدية مختلفة على مدى العقدين الماضيين. معتمدة بصور مختلفة على إلهامات ما بعد البنيوية وما بعد الاستعمار، استندت هذه الكتابات – بعبارة – جرينوود (***Greenwood***) على "نزع صفة القطبية عن تاريخ الحرب الباردة" وإعادة تأطير الصراع على أنحاء تكشف عن مداه وتأثيره وترابط مكوناته[٢٢].

يجادل "ريتشارد كروكات: ***Richard Crockatt***" على سبيل المثال، بأن "التعريف الواقعى للبنية يستبعد وضع التأثير المتبادل فى الاعتبار"، الأمر الذى يصفه "أود آرنى: ***Odd Arne***" بـــ "الإطار الاجتماعى والثقافى الذى تعمل بداخله دولة ما"[٢٣]. ويجادل "ديڤيد رينولدز: ***David Reynolds***" بأن الحرب الباردة لم تكن من تأسيس تكتلات قوى متناغمة تقوم على تناسق بنيوى، وإنما كانت بالأحرى نتيجة تقاطبات متنوعة ومناطق تهميش مارست

تأثيرات وضغوطا مختلفة على المستوى الإقليمى أو المحلى[٢٤]؛ والحقيقة أن "وولتر لافيبر: ***Walter LaFeber***" يتشكك فى فكرة وجود حرب باردة مفردة ومتسقة، مجادلا بأنه كان هناك ما لا يقل عن أربع حروب باردة تتراكم فى الوقت نفسه[٢٥].

وهناك تحد آخر للواقعية يركز على ما يمكن أن يسمى بالبنية المعمارية الجيوبوليتيكية، وبخاصة فيما يتعلق باضمحلال الدولة - الأمة. "جاديس: ***Gaddis***" يرى أن الحرب الباردة سوف يتم تذكرها "ليس كصدام وصل إلى درجة كبيرة بين القوى الكبرى، وإنما باعتبارها نقطة وصل إليها الصعود الطويل لدولة ما إلى ذروته ثم بدأ يضعف"[٢٦]. كما يرى "مارتن ووكر: ***Martin Walker***" أن "الأهمية الحقيقية" للحرب الباردة كانت فى "قيامها بدور العامل المساعد فى صنع الاقتصاد الكونى غير العادى الذى سوف يسود مستقبلنا"[٢٧]. النموذج الواقعى لتوازن قوى يستند إلى استقلالية الدولة - الأمة، سوف يضعفه "لاعبون جدد وقضايا جديدة" انطلقت فى حقبة العولمة التى تلت الحرب الباردة[٢٨]، كما يقول "براون: ***Brown***". من بين أولئك "اللاعبين الجدد": "إرهابيون ومؤسسات متعددة الجنسية ووكالات استخبارات وتجار مخدرات"، يعملون على نطاق كونى وعبر الحدود بين الدول؛ أما "القضايا الجديدة" الناشئة فهى "التلوث وزيادة السكان والانتشار النووى واستنفاد الموارد والفقر"[٢٩]. مركزا على الفترة الأخيرة من الحرب الباردة، يأتى اقتناعه المهم بأن الواقعية الأرثوذوكسية لا يمكنها على نحو صحيح أن توقف انهيار الدولة الأمة، التى تعتبر هذه القضايا الضارة من الأعراض الملازمة لها.

هذا المشروع المنتشر فى نظرية العلاقات الدولية لفهم أهمية التفاعل والاعتماد المتبادل تحت راية الهيمنة ثنائية القطبية، أعتقد أنه يجد نتيجة منطقية مسرحية مثيرة فى المسرحيات التى نعرض لها فى هذا الفصل. كل مسرحية منها تشحذ – على نحو متميز – عناصر العرض المسرحى لكى تمحو القوى التحتية المحركة للصراع. عن طريق تمزيق البنى السردية الأرثوذكسية، والتركيز على المحاولات المستميتة للأفراد للإفلات من قوقعة الحرب الباردة المتعجرفة، وبتقديم عوالم مسرحية طرفية منتزعة من إقليميتها، فإن هذه التدخلات تضع نهاية للثنائيات القطبية التى تميز الخطاب الواقعى. بذلك، فإنها تحدث عملية إزالة مسرحية للثنائية القطبية، عملية شكوكية تسائل الصراع، وتشكل رؤية أكثر تعقيدا لحقائق الحرب الباردة السياسية.

قوة الكلب

> **"الحرب الباردة" مصطلح مراوغ، لأنه استعارة وليس استعارة فى الوقت نفسه. معناه يحوم ملتبسا بين الحرب وما يشبه الحرب. العداء المطلق ونقائض السلام، تصحبها غيبة حرب حقيقية. "التفاعل المتبادل" يتجمد أو لعله ينخفض إلى مونولوجات أيديولوچية وسياسية، القطبية تتميز بالجمود والبرود، فى الوقت نفسه نجد الحرب الحقيقية مزاحة فى اتجاه الأطراف ومصاغة فى صراع إقليمى ومحلى لا علاقة كبيرة له بالقطبية؛ وهكذا تظهر الحرب الباردة فى فضاءات من نوع ثالث فى شكل عسكرة وموت، وكآثار مدمرة[٣٠].**

التأثيـــر الرئيسى للحـــرب البـــاردة بالنسبـــة لـــ "آندرز ستيفانسون: *Anders Stephanson*" - كان يمارس على الهوامش، فى المحليات الطرفية المبعدة إستراتيچيا عن "الوضع الأيديولوچى والسياسى" لدى الأقطاب المعنية بالصراع. تعليقاته تقدم نقطة بداية مفيدة لفهم إستراتيچية "باركر" المسرحية فى "قوة الكلب"، وهى مسرحية قدمت لأول مرة فى ١٩٨٤) فى فترة صعود الواقعية الجديدة(٣١). هدف المسرحية، كما يقول أحد النقاد، هو "تقديم شريحة من التاريخ الأوربى الحديث، وتشريح صور مختلفة من التسجيل والتقديم التاريخى"(٣٢). هى عمل من أعمال التأمل التاريخى الفاضح، الذى يتجنب بأسلوب ماكر قواعد الواقعية التسجيلية؛ وقد أوضح "باركر" ذلك قائلا: "إن ما يجعل مسرحياتى التاريخية كذلك بالفعل، على عكس أن تكون مسرحية متشردين على أى نحو، هو أنها تشير إلى نوع من وجهات النظر التاريخية المسكوت عنها والتى هى نوع من الميثولوچيا الشعبية"(٣٣). بالنسبة لباركر، فإن أحداث الحرب العالمية الثانية المدمرة والمعاناة لعظيمة لأوربا بعدها، تمثل "تاريخا سرديا" تم إدراجه فى ميثولوچيا الحرب الباردة(٣٤). أحداث المسرحية تدور فى المراحل الختامية للحرب العالمية الثانية عندما يدخل الروس أوربا، وتحمل عنوانا فرعيا هو "لحظات فى التاريخ والتاريخ المضاد" وتضم أحد عشر مشهدا خشنا، تدور أماما وخلفا فى حركة مكوكية. مـــن أبهـــة الكـــرملين إلى منطقة نائية مدمرة "فى مكـــان ما من السهول البولندية"(٩).

المشهد الافتتاحى يكشف عن أنه إعادة تشريع غريب لاتفاق النسَب سيئ الذكر الذى عقده "تشرشل" و"ستالين" فى موسكو فى أكتوبر ١٩٤٤(٣٥).

"مكجروت: *McGroot*"، وهو كوميديان ومهرج أسكتلندى لاذع السخرية، يُستَدْعَى لكى يعرض فى قاعة الاحتفالات فى الكرملين، بينما كان "ستالين" المصاب بالپارانويا و"تشرشل" السكران يُقَطِّعان أوربا الشرقية. المشهد يكتسب قوته المسرحية، ليس فقط من الأحاديث الجانبية الفلسفية لماكجروت فحسب ("التاريخ ! سأخبرك ما التاريخ، إنه امرأة يغتصبها عشرة جنود فى قرية ما فى منشوريا")(٤)؛ وإنما أيضا من ذلك الجهد الفاشل لاثنين من المترجمين، يحاولان أن يترجما بدقة حوار المقايضة المتبادل بين رجلى الدولة، والمثقل بمختلف الاحتمالات:

ستالين: أمر مؤسف ألا أستطيع أن ألتقى امرأة فى قطار ما لم تكن المرأة والقطار مخصصين لى، وإن كان هذا يلغى، بالطبع، أهمية المناسبة. المصادفة، التى هى جوهر التجربة، قد استؤصلت من حياتى!

المترجم الإنجليزى: يقول، مثل هذه الفرص لا تأتى فى طريقه عادة

ستالين: هل حدث أن التقى تشرشل امرأة جميلة فى قطار؟

المترجم الإنجليزى: يسأل – الدلالات مضحكة – ما إذا كنت أنت، تشرشل. قد التقيت امرأة فى عربة سكة حديد.

تشرشل: لقد التقيت زوجتى.

المترجم السوفيتى: يقول إنه التقى السيدة تشرشل – **(مولوتوف ينفجر ضاحكا)**

تشرشل: وماذا يثير الضحك بخصوص زوجتى؟(٥).

بعد هذا الحوار الأخرق الفاشل، ينتقل الزعيمان بسرعة إلى المماحكة حول غنائم النصر، وبكل صلافة مجنونة يدخل "تشرشل" و"ستالين" فى عملية محمومة لاغتصاب الأراضى ورسم خريطة أوربا الجديدة التى سوف تتفرع جراحيا على امتداد محور شرقى غربى؛ وهو مشهد، كما يرى أحد النقاد، يحتوى فى كبسولة واحدة "كل قذارة السلطوية"[٣٦]. السياسيون ثملون بالشراب أو بأيقونيتهم ("تصبح على خير أيها العبقرى البشع تصبح على خير")، تلك هى العبارة المعبرة التى يودع بها "تشرشل" الزعيم السوفيتى(١٨) ، إنهما يتحدثان بعبارات مسهبة طنانة، تربك كل محاولات المترجمين للفهم ويلتهمان الدول الأوربية بدم بارد.

المشاهد فى الكرملين موضوعة جنبا إلى جنب سلسلة من الأحداث المشحونة التى تدور فى أراضى بولندا الخراب. اكتساح السهول البولندية كناية عن أوربا المدمرة، وتحديدا عن واحدة من تلك المناطق المتقدمة، كما يعبر عن ذلك "ستيفانسون: ***Stephanson***"، التى تمثل المحيط الچيوبوليتيكى للحرب الباردة. المشهد مرقط على المسرح بمقابر جماعية وجثث معلقة وشتات ضائع وحطام مخلفات كارثة تجل عن الوصف. عارض أزياء مجرى سابق يساوم لاستعادة جثمان امرأة ميتة يفترض أنها أخته المفقودة. مجندة روسية من المشاة تصاب بسكتة دماغية وهى تحاول أن تصور أهوال الحرب التى لا نهاية لها، وأخرى تجد أن الانضباط الحزبى يتآكل بسبب رغبتها الجنسية الجامحة فى جندى روسى. فى مكان آخر، يقوم

أحد الضباط بإخصاء نفسه يأسا، كما تنخرط مجموعة من الجنود الروس فى طقوس سرية كاذبة، فى محاولة لتخفيف قبضة الجمود الحزبى الصارمة؛ وفى الوقت نفسه يجلس "ستالين" بعد عودته إلى قلعته فى موسكو يجتر، على نحو دونكيشوتى، مشاهد دمار أوربا.

> **[...] فوضى؟ أم موقع بناء؟ موقع البناء بالنسبة لقليل التجربة هو جوهر الفوضى، أما بالنسبة لـرئيس العمال فهو ليس سوى المرحلة الأولى من المشروع. أنا رئيس العمال، ولينين هو الذى وضع المشروع؛ وبالطبع إذا كنت تجلس فى بركة صغيرة بأقدام عارية ملطخة بالدم، سيكون من الصعب عليك أن تتذوق جمال البناء. (٢٨)**

الاستجابة ذات الحدين من "جدانوف: *Zdhanov*"، المثقف السوفيتى الذى هو طرف فى هذا التأمل، تحل شفرة العبارة المجازية لمسرحية باركر: لا أحد يغفل التاريخ، سواء أكان يفهم هدفه أو لا يفهمه(٢٨).

ويلاحظ "تونى دين: *Tony Dunn*" أن بنية مسرحية "قوة الكلب" (تجمع بين ذرى وأعماق بنية القوة) بتركيزها على "الصبغة الوسطى"، على الرجال والنساء الذين عليهم أن يقوموا بالأعمال القذرة فى التاريخ"[٣٧]. إلا أنه على الرغم من تركيزه المتواصل على الآثار المزلزلة للحرب، فإن شبكة من الرغبة تتسرب إلى كتابة "باركر" الدرامية، الأمر الذى يجذب أبطاله نحو تعبير ذاتى له إمكانية تمزيق تلك السترة الضيقة المعهودة للأيديولوجيا. فى

مشهد يظل عالقا بالذاكرة، نجد "آركوڤ" – وهو ضابط روسى – يواجه "جلوريا" وهى موظفة سابقة فى جهاز الاستخبارات الألمانى طردت من مخبأها بعد الانسحاب، محاولا القيام بمبادرة شفقة عفوية، فيحثها على التخلص من زيها الرسمى لكى تتفادى إطلاق النار عليها بواسطة الجنود الروس، وعندما يندفع نحوها نجدها تخلع ملابسها فى استسلام متصورة أنه مصمم على اغتصابها. هنا، وفى حالة يأس تام، يصوب "آركوڤ" النار على ذكره، وينتهى المشهد بتوسله الذليل لها: "تقى الآن تقى"(٢٥). وفى لحظة تكثيف موازية بالقرب من نهاية المسرحية، نجد "سورچ" – ضابط روسى – يعبر عن شوقه لإيلوانا، اللاجئة المجرية، "عندما وقعت عيناى عليك، وعلى الطين الذى يلطخ ربْلة ساقك، وحذائك المتهالك، شعرت – كم هى نقية... وعبر كل هذه الفوضى، فإنها تسير كما كانت.."(٣٩)، فى عالم "باركر"، الرغبة هى نقيض الأيديولوچيا الحمقاء، وهى القوة المتقلبة التى تجعل تحول الذات والآخرين ممكنا. "باركر" يضع خيبة أمله الجذرية والعميقة فى الأيديولوچيا السياسية فى إطار ركود الحرب الباردة، وعلى الرغم من ذلك فإن "قوة الكلب" تعبر على نحو جيد عن القوة الافتدائية للرغبة الفردية؛ وبالنسبة له، تشير المسرحية إلى "قدرة الأفراد على التجربة البديلة والتاريخ الشخصى، وكلاهما واقع تحت السياسات الجمعية التى تغمره"[٣٨]. فى هذا السياق، فإن التفاعلات المتبادلة المحمومة والمتشظية التى يتم تقديمها وسط دوامة السهول البولندية، تقدم منظورا عكسيا عن ذلك التشوه الكونى شديد البشاعة المنطلق فى الكرملين. تراكميا، فإن الأثر هو قلب الشعار الواقعى رأسا على عقب، فالبنسبة لباركر، الفوضى – وليس الاستقرار – هى بمثابة

مقدمة منطقية وشرط مسبق لعالم ناشئ ثنائى القطبية يتشكل على ظهر مظروف.

عيد العنصرة

كانت الشيوعية نوعا من الإسبرانتو، تحاول خلق لغة محكمة خالية من الصعوبات أو المشكلات الموجودة فى اللغة بشكل عام(٣٩).

كـــانت استجابـــة "إدجـــار: ***Edgar***" للحرب البـــاردة هى كتابة ثلاثية مسرحية تتناول ظهور القومية فى الجمهوريات السابقة التى كانت تابعة للاتحاد السوفيتى، وتصور فى مجملها - على نحو درامى - ذلك التحول من "ما بعد الشيوعية إلى كولونيالية الكوكا"(٤٠). تقع أحداث كل مسرحية فى دولة متخيلة، تقع بشكل مؤقت، على الحدود بين الشرق والغرب، الأمر الذى يمكن "إدجار" من توسيع قواعد التوثيق المسرحى، لكى يسبر أغوار العمليات المعقدة لتكون الهوية فى مناطق هامشية سابقة خارجة من أجواء الحرب الباردة. تقع أحداث مسرحية "شكل الطاولة: ***The Shape of the Table***" (١٩٩٠) فى أحد القصور الباروكية فى دولة أوربية شرقية غير محددة الاسم. السياسيون والناشطون (فى المسرحية) يتجادلون حول التغيرات الثورية التى تؤثر فى دولتهم، بينما تصبـــح الطـــاولة الدبلوماسية الطلسمية - التى تتلاحم حولها الأحداث - هى الدافع للتشكلات الإقليمية التى يمكن أن ترشح عن ذلك. مسرحية "ورطة السجين: ***The Prisoner's Dilemma***"

(٢٠٠١)، تركز على الجمهورية السوفيتية السابقة (المتخيلة)، "قفقازيا"، التى تمزقها صراعات داخلية متنامية نتيجة للحرب الباردة. سلسلة المفاوضات المتاهية التى تعرضها المسرحية، تلقى الضوء على إحباطات النشاط الدبلوماسى والإنسانى فى دولة دمرتها حرب، كان الغرب متورطا فيها تماما. مسرحية "عيد العنصرة: ***Pentecost***" (١٩٩٤)[٤١]، التى احتفى بها أحد النقاد باعتبارها "أول مسرحية تتناول رأسيا المشكلات التى خلقها تحلل الشيوعية[٤٢]"، تسائل قابلية الهوية الوطنية المتماسكة للحياة، عندما تكون الدولة عرضة لعاصفة عاتية من قوى خارجية ممتدة إلى ما هو أبعد من الحدود الإقليمية".

تدور أحداث المسرحية داخل كنيسة مهجورة فى دولة ما - لا اسم لها - قابعة فى إحدى زوايا جنوب أوربا الشرقية؛ وهكذا - مثل "باركر" - يموضع "إدجار" مسرحيته فى منطقة هامشية تحملت عنف الصراع الأوربى الحديث كله. فى مشهد متقدم، نرى "جابريللا"، أمينة المتحف الوطنى، تصعد سلما وتبدأ فى تفكيك أحد جدران الكنيسة القديمة حجرا حجرا. العلامات الموجودة تحت الأحجار تكشف عن طرس تاريخى: حديثا، كان هذا المبنى مستخدما كمستودع لتخزين البطاطس، قبل ذلك كان "متحفا للإلحاد وثقافة التقدميين"، ونقطة ترانزيت للنازية، وكنيسة كاثوليكية، وكنيسة أرثوذكسية، ومسجدا تركيًا فى فترة الحكم العثمانى، وقبل ذلك كله كان إسطبلا لخيل نابوليون.(٥) بكلمات تحذيرية متشظية لــ "بوجوفيك: ***Bojovic***"، القس الأرثوذوكسى العنيف الذى يقدم أوراق اعتماده الوطنية النظيفة فى المشاهد الافتتاحية:

هناك شيء ما لا بد أن تفهمه بخصوص هذا البلد. سيظل هذا البلد الحاجز الأخير دائما. لروسيا من أعلى وللمسلمين من أسفل، وكما كان دائما منذ أيام البيزنطيين. أنت واقف على شرفة جدار حصن أوربا. انتبه!(٢٤).

تبدأ المسرحية كشريط بوليسى ثقافى بجابريللا وأوليڤر - مؤرخ فنى إنجليزى - وهو يقوم بفحص لوحة جصية تم الكشف عنها تحت ما يصفه "إدجار" بجدارية بطولية ثورية ضخمة فى الكنيسة (*XX*). تحمل اللوحة أساليب منظورية شديدة التعقيد، ربما سابقة على "جيوتو"، ويشار على الفور إلى أن هذا الاكتشاف ينطوى على متضمنات ذات علاقة بالهزات الأرضية بما يستدعى چينالوچيا "الإنسان الأوربى" (٧٥). فى النصف الأول من المسرحية تكون القطعة الجصية محور جدال سياسى شديد السخونة ومصالح طائفية متنافسة: قساوسة أرثوذوكس وكاثوليك، وقوميون، ووزير فى الحكومة، ومؤرخ فنى أمريكى عنيد، كل منهم يقدم منظورا مختلفا عن القيمة الروحية والثقافية والاقتصادية للرسم، بالنسبة لأمة محاصرة خارجة من جليد الحرب الباردة. "قضايا النسبة تصبح هى قضايا الاستحواذ والهوية"[٤٣]، كما يلاحظ أحد النقاد.

قبل نهاية الفصل الأول، تحتل الكنيسة فجأة مجموعة من اللاجئين المسلحين متعددى الألوان الذين يطلبون اللجوء إلى الغرب: رجال أفغان وموزمبيقيون وروس إلى جانب نساء بوسنيات ورومانيات وكرد وسيرلانكيات

وفلسطينيات. هؤلاء المتمردون يأخذون الشخصيات الأخرى رهائن، ويبدأون في استخدام القطعة الجصية باعتبارها ورقة ضغط ومساومة في محاولة للحصول على اللجوء. هذا الجيشان البنيوى مستخدم بوصفه نقطة ارتكاز للمسرحية، محولا صفتها الظاهرية بتركيز انتباه الجمهور على قضايا السرد واللغة والتبادل الثقافى فى أوربا.

فى الفصل الثانى، وفى مشهد يستدعى المصدر التوراتى لعنوان المسرحية، يتشارك اللاجئون جوانب من موروثهم الثقافى المتنوع بتبادل القصص الشعبى والأغانى والحكايات، ويتحدثون بلغات مختلفة ويتواصلون بالإيماءات والإشارات المتعددة المستلهمة من الثقافة الشعبية الغربية؛ ومع زيادة وتيرة الجو المشحون، يندفع فى النهاية رجال مسلحون خارجون من الحائط، يحطمون القطعة الجصية و"يحررون" الكنيسة من الاحتلال. هذا التتابع الميلودرامى الأخير يفيد فى تسجيل نقاش سياسى وأيقونى واضح فى صورة حائط يتم تحطيمه. على الرغم من العنف تصل المسرحية إلى نهايتها بسلاسة فى الوقت الذى يتم فيه حل عقدة القصة البوليسية الأصلية: حيث نفهم أن اللوحة الجصية كان قد رسمها عربى فى المنفى عندما ذهب إلى الغرب فى أوائل القرن الثالث عشر هربا "من أخطار تفوق الخيال"، (٩٨). هذا الحدس هو الذى يؤدى بـــ "ليو: ***Leo***"، مؤرخ الفن الأمريكى، إلى أن يصوغ الفرضية الرئيسية المتعلقة بالمسرحية: "نحن بالأساس جماع كل الشعوب التى غزتنا، نحن – كرها لا طوعا – ضيوف على بعضنا بعضًا"، (١٠٤). مسرحية "عيد العنصرة"، بتركيزها على اللاجئين والهجوم العرقى وأخذ الرهائن، تصبح بمثابة رؤية نافذة فى توقعها لتداعيات سياسية أوسع لسقوط الاتحاد السوفيتى؛ فهى تقدم منطقة مهمشة من الكتلة الشرقية السابقة،

تكابد لكى تؤكد هوية قومية فى وجه ذلك العدد الكبير من "اللاعبين الجدد والقضايا الجديدة" التى حددها "براون: *Brown*" من قبل، والتى تربك الحدود الإقليمية فى حقبة العولمة. هكذا كان الأمر بصورة ما. النقاء الثقافى، فى نظر "إدجار"، وهم تحافظ عليه عزلة صارمة من صنع أيديولوچية الحرب الباردة، التى انطلقت منذ ١٩٨٩، على شكل قومية مشاكسة وشيطنة للآخر تكره الأجانب. المشاركة فى الأغانى والطقوس والحكى فى المسرحية، بالإضافة إلى ملاحظات "ليو" فى اللحظات الختامية تفتح الفرصة أمام أوربا جديدة، تتسم بدلا من ذلك بالتعددية فى إطار تاريخى من خلال جهاز الشريط السينمائى البوليسى الفنى؛ يؤكد "إدجار" على نحو دقيق ما هو أكثر من الأثر المتبقى للالتزام الاشتراكى؛ وكما قال أحد النقاد فإن مسرحية "عيد العنصرة" "تحتفى بتنوع التعبير عن الذات فى ثقافة ما بعد حداثية تمضى إلى ما هو أبعد من استقطاب الحرب الباردة"(٤٤).

بعيـــدا

يقلقنى تماما أن نكون على وشك دخول الألفية الجديدة دون أساليب جديدة للنظر إلى العالم بلا خوف، أن تكون السرديات الكبرى الوحيدة التى مازالت على المنصة هى الأصولية المسيحية والقومية، وذلك الشكل المتطرف من التسويق الذى يلقى بظلاله على السلطوية.

اليسار، والوسط الليبرالى - حقيقة - مرتبك وليس لديه نموذج صالح، وأعتقد أن هذا مخيف جدا فى

وضع تنشأ فيه دول جديدة لديها آمال كبرى وتنهض ضد الواقع نفسه(٤٥).

قلق "إدجار" بسبب النتائج السياسية للحرب الباردة، يجد صداه تحديدا فى هموم "تشرشل" المسرحية فى تلك الفترة التى حاولت أن تلهم هذا "الواقع الفاسد" تعبيره الدرامى. مسرحيتها "الغابة المجنونة" (١٩٩٠) تتناول أثر الثورة الرومانية على أسرتين، وتنتهى بمجموعة كبيرة من الأصوات الفردية التى تمثل وجهات نظر مختلفة عن خروج الدولة من الحكم الشيوعى. بعد عشر سنوات، تقدم مسرحية "بعيدا" (٢٠٠٠) رؤية أكثر نبوئية لعالم أصابه الصراع الحزبى باضطراب شديد(٤٦). عرضت المسرحية للمرة الأولى بعد حرب كوسوفا مباشرة، أى بعد أشهر قليلة من الغزو الروسى الثانى لشيشان، وفى الشهر نفسه الذى تم فيه إسقاط "سلوبودان ميلوسيفيتش" فى صربيا. بعد فترة قصيرة من انتقال العرض إلى "وست إند" فى لندن، أطلقت مقدونيا حملة ضد الثوار الألبان، فى محاولة لتقسيم البلاد إلى مناطق إثنية. موضوع المسرحية يطلق متضمنات اجتماعية سياسية أوسع دون أن يجعل مرجعيتها واضحة أو قابلة للاختزال. نهج "تشرشل" المميز فى هذه المسرحية – بعيدا – هو إزالة السببية من تجربة الجمهور مع العنف سواء أكان منقولا أم مقترحا، وهذا يتحقق عبر حوار يأتى فى عبارات قصيرة مشذبة تطمر السياق الاجتماعى العنيف للمسرحية فى نسيج فاتن لليومى الذى يجمع بين العادى والسوريالى المدهش بالقدر نفسه. هذا الأمر يمكن إدراكه بالقرب من نهاية المسرحية عندما يعلن "تود: ***Todd***" (أحد الشخصيات) عن أوراقه الثبوتية العسكرية بنبرة دفاعية:

لقد قتلت ماشية وأطفالا فى إثيوبيا، وقتلت
بالغاز قوات مختلطة، إسبان ومبرمجى كمبيوتر وكلابًا،
لقد مزقت طيورا بيدى، لذا لا تتصوروا أننى لا يمكن
الاعتماد علىَّ(٤٠) .

على الرغم من هذه الملاحظات الغريبة الأقرب إلى الهمجية، فإن الحوار كله أقل مما تقتضيه الحقيقة، يحاول أن يجعل الجمهور يتقبل ما يحمله من أفكار بمعناها الظاهرى. الإطار فى مسرحية "بعيدا"، كذلك، ضعيف والنص مزود بتفاصيل قليلة، بل ربما بأقل ما يمكن من التفاصيل: أحداث الفصلين الأول والثالث تجرى فى "منزل هاربر" فى منطقة ريفية نائية (٩)، الفصل الثانى مكانه محيط "صانعى القبعات" وهو بيئة لا تستلفت النظر، (٢٢)؛ وكما يدل عنوان المسرحية، فإن أحداثها تدور فى أحد "فضاءات النوع الثالث" البعيدة بتعبير "ستيفانسون: ***Stephanson***". منطقة هامشية، مجهلة ومبتذلة فى الوقت نفسه، يزلزلها عنف متزايد لا تفسير له، يبدو أن جذوره موجودة فى مكان آخر مجهول وغامض.

فى الفصل الأول، فتاة صغيرة، "چوان"، تعيش مع زوجة عمها "هارپر"، تسألها عن بعض الاضطرابات الغريبة التى تحدث فى الخارج وجعلتها تظل مستيقظة. فى كل مرة، تحاول فيها "هارپر" أن تفسر لـ "چوان" ما تراه أو تسمعه، تعاجلها الفتاة بملاحظة أخرى تبدد صدقية تفسيراتها:

چوان: سمعت ضوضاء.

هارپر: بومة؟

چوان: صرخة.

هارپر: هى بومة إذن. هنا توجد كل أنواع الطيور. قد ترين طائر الصفار الذهبى. الناس يجيئون إلى هنا خصيصا لمشاهدة الطيور، وأحيانا نصنع الشاى أو القهوة أو نبيع زجاجات المياه، لأنه لا يوجـــد مقهى والناس لا يتوقعون ذلك، ويشعرون بالعطش. فى الصباح سترين كم أن المكان جميل.

چوان: كان أقرب إلى صوت إنسان يصرخ.

هارپر: عندما تسمعين بومة تشعرين كأن شخصا يصرخ.

چوان: كان شخص يصرخ !

يتبين أن "چوان" كانت قد شهدت حافلة وصلت ليلا محملة بمصابين غارقين فى دمائهم، رجال ونساء وأطفال، وكانت قد رأت عمها يضرب أولئك الأسرى بعصا معدنية وهو يسوقهم إلى كوخ انتظارا لترحيلهم فى الصباح التالى. "هارپر" تحاول طمأنة "چوان" فتقول إن زوجها كان يضرب بعض الخونة - فقط - فى المجموعة بينما كان يساعد الآخرين على الهرب من عدو، وتقول لـــ "چوان" إن ما رأته ينبغى أن يظل سرا: "أنت الآن جزء مـــن حـــركة كبيـــرة تحاول أن تجعل الأمور أفضل، ولا بد من أن تكونى فخورة بذلك"(٢٠).

الفصل الثانى الذى تدور أحداثه "بعد عدة سنوات" (٢٢)، يضم سبعة مشاهد قصيرة. الآن "چوان" تعمل صانعة قبعات وتجلس بجوار زميلها "تود"

حيث يقومان بصنع قبعات غريبة الشكل سوف يتم تحكيمها فى عرض قادم. وهما يعملان، يأسيان للإدارة الفاسدة والأجر الهزيل وظروف العمل التعسة. فى المشهد الرابع تكون القبعات قد اتخذت شكلا غريبا ... "ضخمة وقبيحة" (٢٨) المشهد الخامس عبارة عن نقلة مسرحية واحدة تمزق العمل على نحو مروع:

اليوم التالى. ركْب من الأسرى فى ثياب ممزقة، مسلسلين ومضروبين، يعتمر كل منهم قبعة، يسيرون فى طريقهم إلى الإعدام. القبعات ضخمة وأكثر غرابة مما كانت فى المشهد السابق.(٣٠).

فى المشهد التالى نجد "چوان" مبتهجة لأنها فازت فى مسابقة القبعات، أما حزنها الوحيد فلأن القبعات سريعة التلف ولن يتبقى منها سوى القليل من أجل الأجيال القادمة؛ تقول صراحة: "أمر محزن أن تحرق القبعات مع الأجساد" (٣١). هذا التوالى يصنع قوة درامية، وليس ذلك نتيجة للصراع أو الجدال وإنما نتيجة استخلاصه الواضح من ظرف سياسى، ظرف تصفه "إلين أستون: *Elaine Aston*" بأنه "تلك الثغرة التى تتسع بين حياة الناس اليومية والسياسى"[٤٧]، وهى ثغرة تجد لها نتيجة منطقية مرئية فى صورة تلك القبعات الطقسية التى تكلل رؤس أولئك الأسرى المحكومين وهم يجرون الخطى نحو الإعدام، وكذلك فى قبول "چوان" الواضح للعنف الذى كانت تتساءل عنه باعتبارها طفلة فى الفصل الأول.

هكذا ترسم بنية المسرحية خريطة مسار للعنف الحزبى المحلى المستتر فى الفصل الأول، وصولا إلى القتل الجماعى برعاية الدولة، الذى أصبح طبيعيا كمشهد معتاد عندما نصل إلى منتصف المسرحية. من ناحية

ثانية، نجد العنف وقد تصاعدت وتيرته بشكل ملحوظ فى الفصل الثانى الذى تقع أحداثه "بعد عدة سنوات" (٣٤). "چوان"، المتزوجة من "تود" الآن، تعود إلى زوجة عمها بحثا عن ملجأ مؤقت من حرب لا نهاية لها. الجو مشحون لأن "هارپر" متوترة الأعصاب، حيث إن وجود "چوان" عندها يعرض حياتها للخطر. المعركة فى الخارج شاملة ومحتدمة وكل شىء مشارك فيها: الزنابير عادت على خيول، الفراشات تتخذ وضع الهجوم، البط البرى ينحاز للكوريين، أطباء الأسنان لم يعودوا محل ثقة، القطط التى "انحازت للفرنسيين" تقتل الأطفال الرضع، (٣٥)؛ ثم تنتهى المسرحية فجأة بحديث من "چوان" تصف فيه ما شاهدته وهى فى طريق عودتها من الحرب يتضمن:

> **الفئران تدمى من أفواهها وآذانها وذلك أمر طيب، كذلك كانت الفتيات على جانبى الطريق. كان الأمر مرهقا فكل شىء كان قد تم تجنيده. كانت هناك أكوام من الجثث وعندما تتوقف لتنظر تجد من قتل بالقهوة ومن قتل بالدبابيس وبالهيروين والبترول ورشاش الشعر والنشاء ونبات قفاز الثعلب. كانت رائحة الدخان تملؤ الجو حيث كنا نحرق العشب غير الضرورى. البوليڤيون يعملون بحذر وكان ذلك يتم سرا لكى لا ينشروا الفزع. كنا نعانى من الضوضاء، وكان هناك ألوف ماتوا بسبب الضوء فى مدغشقر. من سوف يعبئ الظلام والصمت للمعركة؟**(*43-44*)

حديث يمثل الكلمة الأخيرة فى الخلل الذى خلفته الحرب الباردة. العنف الذى لا يهدأ، العنف واسع النطاق الذى استولى على الكون الفيزيقى والصراعات الاعتباطية التى تزكيها الولاءات التى تتشكل ويعاد تشكيلها.

الحاجة إلى التجنيد والانحيازات العشوائية كانت تولد عالما من الاستقطابات المتعددة، كل منها حادب على إلغاء الآخر. الإطار المنزلى المنزعج فى الفصلين الأول والثالث لا يقدم أى سلوى مادية أو عاطفية لأى من الشخصيات، بل لعله عوضا عن ذلك يصبح معادلا للقلق. حتى الزائرين من الأقارب يصبحون خطرا محتملا على الأمن والسلامة. نعرف أن جهاز التليفزيون أصبح خزانة لعرض "المحاكمات"، وكانتين العاملين مكانا للمراقبة والتجسس (٢٦). بنية الفصول الثلاثة فى مسرحية "بعيدا"، ترسم تصعيدا قاسيا من المحلى والمنزلى إلى الكونى والعام. بالتخلى عن الأصول والتاريخ والسببية تحول المسرحية ذلك التناقض التام للاستقرار الواقعى السائد إلى دراما. "تشرشل" تركز البؤرة على العنف الذى ينتشر مثل الفيروس من مقاطعة ريفية نائية فى الفصل الأول، لكى يلتهم العالم بأسره بالوصول إلى الفصل الثالث. زمن المسرحية القصير نسبيا كان سببا فى عمق تأثيرها فى الجمهور (استغرق العرض ربع الساعة عندما قدمت فى رويال كورت). النهاية المفاجئة التى لا تقدم حلا تقليديا متناغمة ومتسقة تماما مع تجربة مسرحية يميزها توجس عميق وتشاؤم شديد. "بعيدا"، تعاير – باقتصاد درامى مبهر – طائفة من مظاهر القلق المعاصر حيال الانبعاث المفاجئ للصراعات الكونية المهلكة، وكذلك حيال النتائج والآثار الفاجعة للحرب الباردة، بالإضافة إلى القلق بشأن قدرة أولئك الذين لم يتأثروا مباشرة على أن يظلوا بمنأى من تلك النتائج والآثار.

وختاما

فإن الاستدعاء الدرامى لـــ "فضاءات من نوع ثالث" فى هذه المسرحيات، يركز على الهوية الشخصية والجمعية فى حالة تحول، حيث يكافح الأفراد سعيا نحو نماذج جديدة لفهم الذات والفهم المتبادل. كلاهما، "باركر" و"إدجار" يقومان بصياغة وعى دؤوب نحو "الآخر"، يربك الاستجابات السحرية لأوربا أخرى تقسمها أيديولوچيا الحرب الباردة. فى الوقت نفسه، تقدم "تشرشل" عالما مسرحيا كابوسيا يتخلله عنف غير منطقى بوصفه مبدأ من مبادئ هذا العالم. كلها مجتمعة، تتحدى هذه المسرحيات منطق المفاهيم الواقعية لثنائية الحرب الباردة القطبية بخصوص "استقرار الهيمنة" و"توازن القوى". المسرحيات تنسف محددات الواقعية الدرامية: الخصوصية المحلية الوثائقية تطرح جانبا لصالح مشاهد مجردة عريضة تعمل باعتبارها استعارات عن حقائق الحرب الباردة السياسية وهى أكثر تعقيدا ومراوغة. التأكيد كله على شكوكية سياسية لاذعة، والنتيجة سلسلة من الاستثارات المسرحية المقنعة التى تحاول استكشاف تأثير الحرب الباردة على مستوى التجربة الفردية، وإعادة تأطير جوانب تاريخها وتراثها الراسخ.

الهوامش

(1) Elsom. "*Cold War Theatre*" (London: Routledge. 1992). p.161

(2) Macdonald. "Formal Ideologies in the Cold War: Toward a Framework for Empirical Analysis" in Odd Arene Westad. ed.. "*Reviewing the Cold War: Approaches. Interpretations, Theory*" (London: Frank Cass, 2000), p. 186; Lebow. "The Rise and Fall of the Cold War in Comparative Perspective", in Michael Cox, Ken Booth and Tim Dunne, eds.. "*The Interregnum: Controversies in World Politics 1989 – 1999*" (Cambridge: Cambridge University Press. 1999). p. 38

(3) Chomsky. "*World Orders, Old and New*". (London: Plato Press. 1997). p. 81: Gaddis. "The Cold War. the Long Peace and the Future", in Michael J. Hogan. ed.. "*The End of the War, Its Meaning and Implications*". (Cambridge: Cambridge University Press. 1992). p. 23.

(4) Greenwood. "*Britain and the Cold War. 1945-91*" (Macmillan, 2000), p. 190: Shaw. "*British Cinema and the Cold War: The State. Propaganda and Consensus*". (London: I.B. Taurus. 2001). p. 1.

(5) الحقيقة أن (Westad) يؤكد هذه النقطة على نحـــو غيـــر مباشـــر. انظـــر: "Introduction" to Westad. ed., "*Reviewing the Cold War*". p.18.

(6)Wesker. "*Chicken Soup with Barley*". in Wesker. "*The Wesker Trilogy*". new edn (1960; Harmondsworth: Penguin. 1987). p. 73.

(7) *Destiny* is Published in Edgar. "*Plays: One*" (1987), *Maydays* in Edgar. *Plays: Three* (1991).

(8) "*Claw*" is published in "*Barker. Collected Plays: Volume One*" (1990)

(9) يطرح "باركر" مبادئ ما يطلق عليه "مسرح الكارثة" في: (1989) .*"Arguments for a Theatre"*.

(10)"*Serious Money*" is published in Churchill. "*Plays: Two*" (1990).

(11) المسرحيتان منشورتان في: .Brenton, *Plays: Two*. (1989)

(12) هذه قائمة انتقائية من المسرحيات، وكان هناك عدد كبير من المسرحيات التى كتبت وعرضت في بريطانيا أثناء وبعد الحرب الباردة، تتناول على نحو مباشر سياسات وتاريخ الصراع. وللمزيد انظر: .Elsom's: *Cold War Theatre*

(13) التعليق نقلا عن مراجعة باتريك كارنيجى لمسرحية بيتر ويلان عن الحرب الباردة بعنوان (*A Russian in the Woods*) المنشورة في (*Spectator*) بتاريخ ٧/٤/٢٠٠١، والتى أعيد نشرها في: *Theatre Record*, 12: 7 (٢٦ مارس: ٨ أبريل ٢٠٠١ ص ٤٤٢)

(14) Lebow, "Rise and Fall of the Cold War", pp. 21-4.
(15) Gaddis, "On Starting All Over Again: A naïve Approach to the Study of the Cold War", in Westad, ed., *Reviewing the Cold War*, pp. 27- 42.

(16) ترومان، نقلا عن:

Ralf B. Levering. *The Cold War: 1945-1987*. 2nd edn (1982; Arlington Heights, Illinois: H. Davidson. 1988), p. 30.

(17) مورجنتاو، نقلا عن: Yale Ferguson and Rey Koslowski, "Culture, International Relations Theory and Cold War History" in Westad, "*Reviewing the Cold War*", p.155.

(18) Brown, "Introduction: Towards a New Synthesis of International Relations", in Mike Browker and Robin Brown, eds., "*From Cold War to Collapse: Theory and World Politics in 1980s*", (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 4.

(19) للاطلاع على مزيد من النقد لموقف "جاديس" انظر: Richard Crockatt, "Theories of Stability and the End of the Cold War", in Browker and Brown. eds., "*From the Cold War to Collapse*", pp. 59 – 81.

(20) Ferguson and Koslowski, "Culture, International Relations Theory, and Cold War History", in Westad, "*Reviewing the Cold War*", p. 171.

(21) انظر: Brown, "Introduction", p. 6.

(22) Greenwood, "*Britain and the Cold War*", p. 3.

(23) Crockatt, "Theories of Stability", p. 63; Westad, "Introduction". p. 80.

(24) Renyolds, "Beyond Bipolarity in Space and Time", in Hogan, ed., "*End of the Cold war*", pp. 245 -56.

(25)LaFeber, "An End to Which Cold War?", in Hogan, ed., "*End of the Cold War*", pp. 13-19.

يرى (La Feber) أن الحروب الأربع التالية المتصلة، تشترك فى جذورها التاريخية، وأنها وصلت كلها إلى مرحلة "النضج" فى فترة ما بعد ١٩٤٥: المعركة بين الولايات المتحدة والدول الأوربية بخصوص الاتجاه المستقبلى لأوربا، وطبيعة ومدى التورط الأمريكى فى أوربا (ص ١٤)؛ الصراع بين المراكز التجارية العالمية والدول البعيدة التى تزود الأسواق وتقدم المواد الخام (ص ١٦)؛ الصراع داخل الولايات المتحدة على السيطرة المتزايدة على السياسة الخارجية (ص ١٧)؛ وأخيرا التباعد والجفاء بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى (ص ١٨).

(26) Gaddis, "Starting All Over Again", p. 37.
(27)Walker, "*The Cold War and the Making of the Modern World*", (London, Fourth Estate, 1993), p. 355.
(28) Brown, "Introduction", p. 3.
(29) Ibid., p.3.

(30) Stephenson. "Fourteen Notes on the Very Concept of the Cold War". http://www.h-net.msu.edu/~diplo/Stephenson. html (accessed 2 September 2003).

(31) Barker. "*The Power of the Dog*". (London: John Calder. 1985).

الإشارات الواردة عن الصفحات منقولة عن هذه الطبعة. العرض الذى أخرجه (Kenny Ireland)

قدم لأول مرة بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٨٤ على مسرح (Royal Lyceum) – أدنبرة، بواسطة:
Joint Stock Theatre Co.

(32) Christopher Edwards, review of "*The Power of the Dog*". *Spectator*. 2 Feb.. 1985.

(33)Barker, "Oppression, Resistance and the Writer's Testament", interviewed by Finlay Donesky, *New Theatre Quarterly*, 11:8 (November. 1986). p. 338

(34) Ibid., p. 338

(35) فى هذا الاجتماع، جرى التفاوض بين الزعيمين على تسوية ما بعد الحرب، التى كانت تركز على السيطرة على أوربا الشرقية (بما فى ذلك رومانيا واليونان ويوغوسلافيا والمجر وبلغاريا) بكل حسم وحشى، حيث قررا نسبة السيطرة التى يمارسها كل من الأطراف المنتصرة فى كل دولة. تشرشل دوّن التقسيم النهائى على ورقة صغيرة، ووافق ستالين بوضع تأشيرة كبيرة عليها. يصف تشرشل تلك اللحظات فى مذكراته قائلا: كانت الورقة المعلمة بخطوط فى منتصف الطاولة. بعد فترة قلت: "ألن يكون أمرا يدعو للسخرية عندما يتضح أننا تناولنا هذه القضايا، البالغة الأهمية بالنسبة للملايين من البشر، على هذا النحو الاعتباطى؟ دعنا نحرق الورقة". قال ستالين: "لا، احتفظ بها".

هذا ما رواه تشرشل نقلا عن. Martin McCauley: "*The Origins of the Cold War, 1941-1949*", 2 nd edn. (1983; Harlow: Longman, 1995), pp. 118-19.

يرى بعض نقاد أعمال "باركر" أن هذا المشهد محاكاة ساخرة لمؤتمر "يالطا" (مارس ١٩٤٥) أكثر مما هو لمؤتمر موسكو السابق، وربما يكون السبب أن بولندا كانت هى القضية المتفجرة، حيث يجعلها "باركر" مكانا لكثير من أحداث المسرحية.

(36) Michael Billington, review of "*The Power of Dog*" in the "*Guardian*", 28 Jan. 1985.

(37) Dunn, "The Real History Man: Howard Barker's Plays for Spring 1985". "*Drama – The Quarterly Theatre Review*" *(TQTR)*, 155 (Spring 1985), p. 10.

(38) Barker, "*Arguments for a Theatre*" 3 rd edn (1989; Manchester University Press, 1997), p. 200.

(39) Edgar, quoted in Susan Painter, "*Edgar the Playwright*", (London: Methuen, 1996). P. 15.

(40) Michael Billington, review of "*Pentecost*" in the *Guardian* (17 June 1995), reproduced in "*Theatre Record*", 15:12 (4- 7 June 1995), p. 749.

(41) Edgar, "*Pentecost*", (London: Nick Hern Books, 1995).

(42) Bill Hagerty, review of "*Pentecost*" in Today (16 June 1995).

(43) James Christopher, review of "*Pentecost*" in *Time Out*, (14 June 1995), reproduced in *Theatre Record*, 15:12 (4-17 June 1995), p. 751.

(44) Aleks Sierz, review of "*Pentecost*" in *Tribune*, 16 June 95, reproduced in *Theatre Record*, 15:12 (4-17 June 1995), p. 748 .

(45) Edgar. Quoted in "Painter", *Edgar the Playwright*, p. 159.

(46) Churchill, "*Far Away*", (London: Nick Hern Books, 2000).

(47) Aston, "*Caryl Churchill*", 2 nd edn. (1997; Travistock: Northcote House, 2001), p. 116.

(٤)

ما بعد رؤيا النهاية

القلق النووى فى أدب ما بعد الحداثة فى الولايات المتحدة الأمريكية

(دانييل كورديل)

هناك سؤال واحد: "متى سيتم تفجيرى؟"

وليم فوكنر – ١٠ ديسمبر ١٩٥٠[١]

بالقرب من بداية الحرب الباردة، وعند قبوله جائزة نوبل للآداب، تحدث "وليم فوكنر: ***William Faulkner***" عن مستقبل الأدب الروائى. كان قلقا بسبب ضغط المخاوف الجديدة من النسيان النووى على الخيال العلمى المعاصر، وما قد يحدثه ذلك من نسيان لموضوع الأدب الحقيقى، وهو "مشكلات القلب الإنسانى فى صراعاته مع نفسه"[٢]؛ على أنه بعد أربعين سنة تقريبا، أى فى السنوات الأخيرة للحرب الباردة كان "مارتن إيمس: ***Martin Amis***" يعلق بدهشة وقلقًا على كون الاتجاه السائد فى الأدب لا يقول سوى القليل عن المصير النووى"[٣].

هذا الفصل من الكتاب يسائل ذلك الغياب البادى للخوف النووى من الاتجاه الأدبى السائد؛ وبعد رسم الطريق الذى ترسخت عبره المخاوف النووية للحرب الباردة فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين، ينتقل الاهتمام إلى أدب ما بعد الحداثة الذى ظهر بعد هذه الفترة، وعلى الرغم من التركيز على تلك النصوص النادرة التى ينصب اهتمامها على القلق النووى، وعلى تحديد بعض المجازات الرئيسية فى مثل تلك النصوص، يرى أنه لابد من قراءة القسم الأكبر من أدب ما بعد الحداثة ومناقشته، شكلا ومضمونا، فى ضوء الإطار النووى. على سبيل المثال، مشاعر البارانويا السائدة فى الأدب الروائى ما بعد الحداثى، إلى جانب الإرجاء المتكرر للنهاية والتركيز على العلاقات المشحونة بين اللغة والواقع، كل ذلك يتشابه فى أوجه مهمة مع التأثير النفسى للقلق النووى.

بروز المخاوف النووية للحرب الباردة

ليس من الصعب معرفة سبب قلق "فوكنر" وخشيته أن تسيطر المسألة النووية على الأدب. عندما قام فى منتصف القرن لإلقاء كلمته، كان يخاطب عالما يتزايد إدراكه للخطر النووى. حدود الصراع والتباعد التى ستميز السنوات التالية كان يتم رسمها، كما كان من الواضح أن الأسلحة الذرية هى التى تقوم بإعداد قالب العلاقات الدولية بين القوى الكبرى الناشئة. فى السنوات الخمس التالية للحرب العالمية الثانية، تشققت أوربا بطول خطوط الصدع التى أعطاها إعلان "ونستون تشرشل" (١٩٤٦) صورتها الباقية

عندما أعلن أن "ستارا حديديا قد أسدل عبر القارة"(٤). برلين التى كانت مدينة مقسمة فى قلب قارة مقسمة، كانت قد عرفت الحصار بالفعل، والجسر الجوى الذى كان الأول فى سلسلة أزمات فى تاريخها مع الحرب الباردة. حلف "الناتو" تشكل فى ١٩٤٩، وبعد ست سنوات سوف يتشكل خصمه حلف "وارسو". كان من الواضح كذلك أن عداوات الحرب الباردة، رغم تركزها فى أوربا، سوف تترك أثرها على الصراعات حول الكرة الأرضية: كانت الحرب الكورية قد بدأت قبل أشهر قليلة، وكان "ماو تسى تونج" يقود الآن قوات شيوعية فى جمهورية الصين الشعبية التى كان قد تم إعلانها.

كانت واضحة كذلك أهمية التكنولوجيات النووية بالنسبة للمرحلة الجديدة، كما كان الأمريكيون على وعى بقوة هذه الأسلحة. فى ١٩٤٥، لم تضع القنبلة نهاية سريعة للعداء مع اليابان، ولكن التصوير الوثائقى الذى قام به "چون هيرسى: *John Hersey*" لدمار هيروشيما غطى صفحات عدد كامل من مجلة "نيو يوركر" فى ٣١ أغسطس ١٩٤٦، وسرعان ما وجدت مادته سبيلها إلى صحف وإذاعات وكتب عدة(٥).

عندما ألقى "فوكنر" كلمته، كان قد مر عام تقريبا على نجاح الاتحاد السوفيتى فى تجربته الأولى، كما كان ذلك أيضا قبل شهر من أمر "ترومان" بصنع القنبلة النووية الأقوى. فى العقد التالى سوف تظهر صور الاختبارات النووية على غلاف مجلة "تيم"، كما سيتصاعد القلق بشأن الآثار البيئية الناجمة عن التفجيرات النووية، وسوف يتعلم تلاميذ المدارس فى تمارين الدفاع المدنى كيفية التصرف والوقاية لتفادى الأخطار، كما سيتصاعد السباق

التكنولوجى مع الاتحاد السوفيتى ويستغله "جون كينيدى" فى انتخابات ١٩٦٠ الرئاسية[٦]. كذلك ستشهد الخمسينيات ظهور جماعات الضغط المعارضة للنشاط النووى، وإن كان تركيزها سيكون فى أوربا أكثر منه فى أمريكا (تجدر الإشارة إلى أن الجالس إلى جوار "فوكنر" فى حفل تسلم جائزة نوبل، كان "برتراند رسل").

بنهاية الخمسينيات، كان الخطر النووى قد تأكد باعتباره ملمحًا أساسيًا لحياة الحرب الباردة، وفى أوائل الستينيات ظهرت إستراتيجية الدمار الشامل المتبادل: الإبادة الشاملة التى كانت مرجأة باعتبارها رادع عن المواجهة المباشرة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى. وعلى الرغم من أن القضايا النووية كانت قد أصبحت أقل أهمية فى الفترة ما بين أزمة الصواريخ الكوبية وأوائل الثمانينيات (ربما لأن المزيد من التجارب كان يتم تحت الأرض، وربما لأن قضايا مثل الحقوق المدنية وفيتنام كانت تشغل أهمية أكبر)، نجد الصراع النووى الكونى يتأكد فى الخيال العام بأوائل التسعينيات، باعتباره نتيجة محتملة للحرب الباردة، وفوق ذلك أن الصورة العامة عن هذه الحرب هى أنها ستكون طوفانا أو جائحة كبرى تدمر الحضارة وربما تنهى الحياة الإنسانية على كوكب الأرض[٧].

أين، إذن، كان أدب ذلك العصر النووى؟ المؤكد أن هناك قدرا كبيرا من النصوص الأدبية التى تظهر فيها القنبلة بوضوح. فى ١٩٩٠ كتب "بول بريانز: ***Paul Brians***" يقول إن هناك "ما يزيد على ألف عمل تصور الحرب النووية ونتائجها" مكتوبة بالإنجليزية[٨]، وعلى الرغم من ذلك تبدو القضايا

النووية مقصورة على جيتوهات أدب الخيال العلمى وروايات الحرب الباردة المثيرة: كما عبر عن ذلك "مارتن إيمس"، عندما أشار إلى ندرة التغطية التى يقوم بها التيار الأدبى الرئيسى للقضايا النووية قائلا: "هناك رواية واحدة تقريبا من بين كل أربع من روايات الخيال العلمى، تتطرق إلى ما هو أبعد من الهولوكوست"(٩). وعندما يتناول هذا الأدب القضايا النووية على نحو مباشر، نجد توجها مفهوما – ربما لأسباب تتعلق بالاهتمام بالحكى والإثارة – نحو جعل الصراع الكونى ونتائجه أو تجنبه بصعوبة، البؤرة الرئيسية. التأكيد دائما نجده على النهاية: على استبعاد الخطر الداهم كما فى الروايات النووية المثيرة، أو على تصوير الصراع النووى الذى يزيل التوتر النفسى الناجم عن انتظار القنبلة رغم ما يسببه من رعب؛ فإن المقصود بالإشارة الرمزية إلى "تجربة الحرب الباردة" ليس الصراع النووى وإنما الترقب والانتظار المثيران: خطر الصراع لا يتحقق. النصوص التى حددها "بريانز" نابعة من مثل هذا الترقب، وهذا الترقب نفسه – بالمعنى السردى – يتم حله وإزالته من خلال رؤيا النهاية. "جان بودريار: ***Jean Baudrillard***" يكتب عن الصورة الزائفة لما بعد الحداثة أنها تتضمن "علامات بديلة عن الحقيقى ذاته"، وأننا ينبغى أن نرى ذلك بوصفه عملية مستمرة فى الأدب الروائى للكارثة النووية(١٠). تمثيلات هذه الأعمال "للحقيقى" تحل محل الصراع نفسه، ذلك الصراع الذى يتم إرجاؤه ويغيب بشكل دائم خلال الحرب الباردة. "بودريا" يبدو أقل إقناعا عندما يكتب عن الحرب النووية فى مقاله "إستراتيجيات مهلكة". جدله بأن مدى واتساع القوة المدمرة يلغى "أى مكان للحرب"، كما يلغى "إمكانية المشهد" (لأنه لن تكون هناك أى وجهة نظر

لرؤية حرب نووية)، وهى أسلوب حقيقى لقول شىء غير حقيقى وخطر: إن التدمير المتبادل المؤكد ميكانزم منطقى للحفاظ على السلام)[١١]. الذى يسىء الأدب الروائى للكارثة تمثيله، هو التجربة اليومية للعيش مع القنبلة، وذلك بالتحديد لأنه يركز على تلك اللحظات عندما تتوقف تلك التجربة عن أن تكون يومية.

التصوير المباشر لنوعية الحياة المتوقعة مع خطر القنبلة، والآثار النفسية والثقافية للعيش مع الخطر على امتداد فترة زمنية ما، هى أكثر ندرة ولا يلتفت إليها النقد الأدبى لتلك الفترة إلا بشكل عارض.

"النقد النووى" المزعوم من منتصف الثمانينيات إلى أوائل التسعينيات قدم أسلوب تناول مقبولا ومثمرا، لتصوير القضايا النووية فى اللغة والأدب، ولكنه بالمثل شغل نفسه كثيرا بأعمال عن مقدمات الحرب وعن الحرب نفسها أو عن بيئة ما بعد الهولوكوست، وذلك _ إلى حد بعيد _ بسبب البيئة السياسية الضاغطة التى تم إنتاجه فيها[١٢].

أدب القلق النووى

أين _ بدلا من ذلك _ ينبغى أن نبحث عن تصوير حالات الإثارة فى الحرب الباردة، وعن تأثير العيش مع الخطر الدائم للصراع النووى؟ بينما قد تكون للأدب الروائى للحرب النووية الذى حدده "بريانز"، جذوره فى عمليات التشويق والإثارة المستمرة (إلى جانب الإثارة الحسية)، فإن الصور الحقيقية تظهر عندما نبحث عن تصوير القلق النووى فى مجموعة من النصوص ما

بعد الحداثية، وليس فى تصوير الكارثة نفسها، وهو ما قد يكون الموضوع الرئيسى للصراع فى رواية، كما فى عمل "تيم أوبراين: *Tim O'Brien*" "العصر النووى: *The Nuclear Age*" (١٩٨٥)، كما نجده ممثلا مرارا وتكرارا من خلال شخصيات ومشاهد وقضايا ثانويـــة كما فى "كتاب دانييل:– *The Book of Daniel* – (١٩٧١) عند "إى. إل. دوكترو: *E. L. Doctrow*" و(*End Zone*) عند "دون ديليللو: *Don DeLillo*" (١٩٧٢) و"الحريق العام: (*The Public Burning*) (١٩٧٧) عند "روبرت كووفر: *Robert Coover*" و"قوس قزح الجاذبية: *Gravity Rainbow*" (١٩٧٣) عند "توماس بينكون: *Thomas Pynchon*–" أو "احتفال: *Ceremony*" (١٩٧٧) عند "ليزلى مارمون سيلكو: *Leslie Marmon Silko*". ويظهر أحيانا بنبرة أقل حدة، حيث يتم التعبير عن القلق الذى يتماس مع المخاوف النووية وإن كانت أصوله غير مسماة، كما فى "صخب أبيض: *White Noise*" (١٩٨٤) عند "دون ديليللو" و"بلد الأشياء الأخيرة: *The Country of Last Things*" (١٩٨٧) عند "بول أوستر: *Paul Auster*"، وهذه القائمة ليست شاملة بالطبع، ولكنها تشير إلى الموضع الذى يمكن أن يبدأ منه النقد الأدبى المهتم باستثارة تمثيلات القلق النووى.

تمثيل القلق النووى الصامت أو المرجأ فى هذه النصوص عبارة عن تصوير أكثر دقة لذهنية الحرب الباردة عن تلك المعالجة التى تعتمد الإثارة الحسية (وهل يمكن أن تكون سوى ذلك؟) لنهاية العالم فى الأدب الروائى، الذى يتناول الكارثة النووية. لكنه على الرغم من لحظات الخوف الملموس مثل أزمة الصواريخ الكوبية فى ١٩٦٢، كان الخطر النووى فى مراحل

أخرى يبدو احتمالا بعيدا، أو يبدو وكأنه يتراجع إلى الخلفية لكى تغرقه تنافرات الحياة اليومية. كان بعض علماء النفس يرون أن هناك سببا نفسيا لعدم الإعتراف المباشر بالمخاوف النووية. فى "أسلحة غير مبررة: *Indefensible Weapons*"- (كتاب تأملات مؤثر بالاشتراك مع ريتشارد فولك: *Richard Falk*") يستنتج "روبرت جاى ليفتون - *Robert Jay Lifton*" من عمله مع الناجين المضارين من هيروشيما أن الطريقة التى يفهم بها الناس ويتعلمون أن يعيشوا مع خطر القنبلة تنطوى على "خدر نفسى": أو كبح للرعب الذى يحفظ وهم الحالة السوية[١٣]. الأسلحة النووية، كما يرى "ليفتون"، نادرا ما تكون فى مقدمة عقول الناس، وإنما تكمن فى الخلفية حيث "يظل إطار حياتنا يتدخل على نحو مستمر فى بيئتنا الذهنية"[١٤]. وكما هى الحال بالنسبة لبيئتنا الذهنية، يكون من المعقول أن نفترض أن الخوف النووى يتسرب أيضا إلى بيئتنا الثقافية والأدبية من خلال سلسلة غذاء البنى الافتراضية التى تستخدمها عقولنا فى تعاملها مع العالم. إمكانية الحرب النووية ينبغى ألا تسيطر علينا، ولكنها مستقبل محتمل لابد من استيعابه، مجرد استيعاب أو فهم مثل ذلك الذى يحدث فى النصوص التى أشرنا إليها باعتبارها روايات قلق نووى.

يختار "ليفتون" عدم الحصانة - أو التعرض الدائم للخطر - باعتباره "الحقيقة الوجودية المركزية للعصر النووى"[١٥]، ولتصوير أشكال معينة من عدم الحصانة هذه، نجد النصوص مرتبطة على نحو خاص بالقلق الذى يتهدد الفضاءات المنزلية ووحدة الأسرة المرتبطة بها؛ أما الخطر فيتمثل غالبا فى الخوف من الموت القادم من الفضاء، من أعلى، كما أن شعور الفرد بتعرضه

الدائم للخطر غالبا ما يجد التعبير عنه فى صورة فضاءات مرغوبة أشبه بالرحم، إلى جانب خيبة الأمل والشك فى الفاعلية السياسية.

جدير بالذكر كذلك، معنى الخطر الذى يمثله شيء يأتى بعد إنذار ضئيل أو دون إنذار (كما فى نموذج إنذار الدقائق الأربع الذى يمكن أن يكون نذيرا بالحرب النووية فى بريطانيا): هناك دائما حقيقة بديلة تلوح وراء الاعتياد الظاهر فى الحياة، هذه الحقيقة تهدد بالاختراق؛ وهكذا تصبح الحياة عبثية، ومع هذا الإحساس بالعبث يطلق العنان للأشكال ما بعد الحداثية.

عدم الحصانة هذا، أو التعرض الدائم للخطر، يعبر عنه "وليم"، الراوى فى رواية "أوبراين" (*The Nuclear Age*)، بوضوح شديد؛ فهو أحد الذين عَمَّدهم "مايكل ماندلبوم: **Michael Mandelbaum**"، بوصفهم "الجيل المسكون بالقلق النووى"، المولود بين ١٩٤٠ و١٩٥٠، الجيل الذى كانت صور اختبارات القنبلة النووية الهيدروجينية مألوفة بالنسبة له فى الصحف والأفلام، الجيل الذى شارك فى تمارين التدريب على الوقاية من الغارات ونضج إدراكه للموت، وتصادف مع المرحلة التى كان فيها القلق النووى فى متناول الوعى العام[١٦]. المقصود أن يكون الخوف غير عادى، ولكنه فى الوقت نفسه يستحضر المواءمات والإنكارات التى ينبغى على كل فرد القيام بها، لكى لا يصيبه الشلل من جراء الرعب. الرواية التى صدرت فى ١٩٨٥، تتوقع أن تقوم الحرب الباردة بعد عقد من الزمان، عندما يعانى "وليم" ذات ليلة من تكرار المخاوف النووية المرهقة؛ وبينما يتملكه الرعب فى منتصف الليل يترك فراش الزوجية ويقوم لكى يحفر ملجأ فى الحديقة لكى يحميه من القنبلة؛ وبينما يروى قصة حياته وهو يقوم بالحفر، يتذكر

كيف كان يشعر بالراحة وهو طفل عندما كان ينام فى ملجأ منزلى "دافئ ومسور وآمن [...] سوف أعترف حتى بأن دوافعى قد تكون مستقرة فى سعى سلفى للمأوى [...] الخلَد فى جحره. السلحفاة فى صدفتها"(١٧).

وعلى الرغم من أن "وليم" لا يذكر ذلك، فإن السلحفاة فى صدَفتها يمكن أن تستدعى أشهر فيلم أمريكى عن الدفاع المدنى أيام الحرب الباردة، الذى تنضم فيه السلحفاة "بيرت" إلى تلاميذ المدارس فى تدريبات الوقاية من الانفجار النووى؛ يتكرر كذلك أسلوب الانبطاح على الأرض ابتغاء للسلامة فى حال ظهور القلق النووى فى الأدب الروائى. فى رواية "العالم السفلى: *Underworld*"- (١٩٩٧) لـــ "دون ديليللو" نجد "ماتى" عند التصوير الاستعادى للحرب الباردة، يشعر "بالأمان والسلامة وهو على الأرض" أثناء التدريب على تلافى أخطار الغارات وهو طالب بالمدرسة(١٨)، وبالمثل نجد "دانييل" فى رواية "دوكترو": "كتاب دانييل" يختار "بن كوهن" صديق العائلة لكى يتعاطف معه لأنه يعمل فى خطوط مترو الأنفاق:

> **إنه عمل جيد بالفعل. أنت تحت الأرض فى حصن منيع له نوافذ عليها قضبان، وباب ثقيل مصنوع من الصلب يغلق من الداخل [...] لو سقطت قنبلة، ربما لن تشعر بها، لو هبت عاصفة لن يصيبك البلل(١٩).**

هذه الحماية من أخطار القنبلة ومن العاصفة، تتناقض بشدة مع حالة منزل أسرة "دانييل"، الذى نراه فى حال حرب باردة معرضا للأخطار بشكل واضح:

كان ذلك على النحو الذى تقتلع فيه الرياح التل، وتحمله لكى تلقى به على فناء المدرسة عند منزله تماما. وأثناء العاصفة تجعل الجدار الداخلى بالقرب من الباب الأمامى يغرق فى الماء تماما. كان ذلك هو ما يزعج "دانييل". لم تكن السماء توفر أية حماية، كانت مفتوحة تماما(٢٠).

بالمثل، نجد "سلوثروپ" فى رواية "پينكون" "قوس قزح الجاذبية" يخشى الموت، ويتوقع أن يأتى من مكان خفى. رغم أن هذا الخوف هو من قنابل (*V-2*) التى يبدو أنها تطارده فى أرجاء لندن فى أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن الرواية توضح أن هذا الانشغال بالصواريخ له بعد نووى فى مشهدها الختامى، عندما يوضع صاروخ فى اللحظة نفسها فوق السينما التى من المفترض أن القارئ يجلس فيها.

الركض فزعا بحثا عن غطاء واق، يصحبه غالبا فى هذه النصوص انتقال من النشاطية السياسية وعدم الثقة - إن لم يكن الشك - فى جدوى الفعل الفردى. قيام "وليم" بحفر ملجأ فى رواية (***Nuclear Age***) يتزامن رفضه للنشاطية الراديكالية لمعاصريه، إذ نجده يقول وهو يشرع فى حفر الملجأ "كفى حملات"(٢١)؛ وفى رواية (***The Book of Daniel***)، تتشكك "دانييل" فى الفعل السياسى يتناقض مع تورط أخته فى الحركات الاحتجاجية فى الستينيات. العجز الجنسى الذى يعانى منه "وليم" و"دانييل"، الذى ضاعفه عدم قدرتهما على مقاومة القوى الاجتماعية والسياسية الهائلة عليهما، تصحبه علاقاتهما الغاضبة والعدوانية والسيئة بأسرهما. ولأنهما لا حول ولا قوة لهما

فى الحياة العامة، يحاولان إخضاع وإذلال زوجتيهما وأبنائهما: وليم يقيد زوجته وابنته ويكاد يقتلهما، "دانييل" يتعامل مع أسرته بسادية مفرطة عندما يهدد زوجته بقداحة السجائر فى السيارة، ويقذف ابنه فى الهواء لدرجة تصيب الولد بالرعب.

فى هذه الأعمال، هناك علاقة ملتبسة بالفعل السياسى، وهو ما ترى "ليندا هتشيون: ***Linda Hutcheon***" أنه أحد ملامح ما بعد الحداثة؛ وكما تشير فإن "النقد الموجود فى فن ما بعد الحداثة مقيد بتواطؤه مع القوة والهيمنة، وهو نقد يعترف بأنه لا يستطيع الفكاك من أسر ما يريد القيام بتحليله"(٢٢). نصوص القلق النووى تبرز وعيا حادا بالأسلوب الذى تصبح به العلاقات والفضاءات الشخصية والعائلية أكثر عرضة للتسييس بواسطة قوى خارجية، لكنها تبرز فى الوقت نفسه خواصا ذاتية فردية تشكلها خطابات وقوى من خارجها، بدرجة يصبح معها الفعل الفردى المؤثر محدودا جدا؛ وبإبرازها مساحة السياسة، فإنها تكشف وتنقد أفعال القوة، وتجعل فى الوقت نفسه على النقيض من ذلك، من الصعب مقاومة القوة إن لم يكن استحالة ذلك. لذلك، بالطبع، علاقة كبيرة بمجال سياسات الحرب الباردة الواسع والتأثير الكبير للرأسمالية، كما هو بخطر الدمار النووى. الأدب الروائى عند "بينكون" الذى يتسم بجنون الارتياب (أدب البارانويا)، وخاصة بنيته الغامضة حول "أولئك" الذين يتلاعبون بـــ "سلوثروپ" فى "قوس قزح الجاذبية"، ربما يكون خير معبر عن هذا الشعور العام بالتعقد والمجال الواسع لأفعال القوة؛ ويمكن أن نجده بالقدر نفسه عند "ديليللو"، (فى خيوط اللغة والثقافة والأعراف التى تنسج أحاديث "جلادنى" فى رواية: ***White Noise*** مثلا) وعند "كوفر: ***Coover***" (حيث نجد-

Uncle Sam فى رواية "*Public Burning*" عبارة عن تشويه قبيح لبطل كارتون يحارب القوى الشيوعية "للفانتوم" ويتحدث مباشرة إلى ريتشارد نيكسون)، وحتى فى عمل رائد من روايـــات مـــا بعــد الحداثة مثل رواية "چوزيف هيللر : *Josph Heller*: *Catch 22* (١٩٦١)، (حيث يكتشف يوساريان أنه ليس هناك مركز لهياكل القوة المهلكة التى يصبح على دراية بها).

حلول القوة هذا فى السياق النووى، يتم عبر القلق من تلوث الفضاءات المنزلية والجسدية. بعد بزوغ العصر النووى سرعان ما أصبح تلوث البيئة نتيجة للإشعاع عنصرا رئيسيا فى ميثولوچيا الأسلحة الذرية؛ فبعد عام واحد من سقوط القنبلة هيروشيما، استطاع "هيرسى" أن يستخدم _ بهدف التأثير الدرامى _ فجوة المعرفة بين سكان المدينة فى ١٩٤٥ وقراءه الذين سرعان ما أصبحوا على علم بآثار الإشعاع فى الشهور الاثنى عشر التالية. عندما كان الناس يشاهدون فى "هيروشيما" وهم يتقيئون على جانب أحد الطرق خارج المدينة، وعندما كانت صور الأشعة تعرض فى مستشفى الصليب الأحمر فى المدينة، لم يكن "هيرسى" فى حاجة إلى أن يقدم أى تعليق لقرائه لكى يخمنوا سبب هذه الظاهرة(٢٣).

أدب الدفاع المدنى كذلك أبرز فكرة التلوث هذه. أحد الأفلام القصيرة الدالة "المنزل فى الوسط" (١٩٥٤) ينسج حكايته عن الاستعداد النووى حول مشهد سينمائى لثلاثة منازل تتعرض لاختبارات نووية(٢٤). منزلان مهملان (الجدران كالحة والقمامة تحيط بهما) ويتم تدميرهما بسرعة، أما الثالث الرمزى الموجود فى المنتصف فنظيف وأكثر قدرة على تحمل النيران

ومقاومة الأثر المدمر للقنبلة. هنا، القيام بالواجبات المنزلية يتم باعتباره جزءا من الطبيعة الأمريكية، بينما القذارة ليست أمريكية. (في أوئل الخمسينيات كانت لجنة رصد الأنشطة المعادية لأمريكا مشغولة باستئصال المشتبه بأنهم شيوعيون ممن كانوا يوصفون بأنهم عدوى قذرة تصيب كيان الأمة). هذا النوع من الأفكار سرعان ما وجد طريقه إلى أدب القنبلة. "ظل على المجمرة: ***Shadow on the Hearth***"، إحدى الروايات المهمة التي تناولت أدب الكارثة في ١٩٥٠، وهي من تأليف "جوديت ميريل: ***Judith Merril***" تحكي عن "جلاديس"، السيدة التي تحاول الإبقاء على أسرتها متماسكة بعد هجوم نووي على مدينة نيويورك. الرواية مليئة بتفاصيل عن الروتين المنزلي، وبخاصة تأمين الأبواب والنوافذ وتنظيف المنزل الموجود بإحدى الضواحي؛ وعلى الرغم من وصف أحد النقاد المعاصرين للرواية بأنها فجة وسطحية، فإنه لم ينتبه إلى أسلوب السرد المعقد الذي يهمل الفضاء المنزلي البعيد عن السياسة[٢٥]. على امتداد الرواية بالكامل، تحاول "جلاديس" تأمين المنزل ضد الأخطار القادمة من الخارج: الإشعاع والسرقة وشخصيات في السلطة يتهددونهم جنسيا، ولكن مرضا إشعاعيا ينتقل إلى ابنتها من حصان دمية كانت تلهو به. سردية "ميريل"، وهي تقليدية في جوانب كثيرة، تشير مسبقا إلى القلق النووي الذي لا يوجد حل له في بعض النصوص ما بعد الحداثية: حالة الطوارئ النووية تنتهي في آخر الكتاب، ولكن "جلاديس" تظل تتساءل: "هل يمكن أن يبقى أي شيء في أمان مرة أخرى؟"[٢٦].

المنزل مقدم في الثقافة الأمريكية باعتباره عالما سويا، تماسك الأسرة ومنزل الضاحية الصغير يوفران الوهم بالحماية من الأخطار الخارجية. قرار

"وليم" فى رواية "العصر النووى: *The Nuclear Age*" بهجر منزل الأسرة له مغزى إذن. عندما يشرع فى حفر ملجأ للوقاية من القنبلة، يقارن المنزل الذى تتصاعد منه رائحة الشمع ومواد التنظيف بحفرة الحديقة ويعلق قائلا "السلامة يمكن أن تكون قذرة جدا"[٢٧]. بعد ذلك يتخيل لقاء بين زملاء الجامعة القدامى الذين كانوا ثوريين ذات يوم، وقد توقفوا عن ترديد أناشيد الاحتجاج (امنحوا السلام فرصة) لصالح صخب إعلانى عن منتجات ومواد تنظيف: "السيد نظيف سوف ينظف لك منزلك كله بكل ما فيه"[٢٨]. هنا نجد النزعة الاستهلاكية متضمنة، منتجات التنظيف تباع مع وعد بمنزل آمن. وهم السلامة والأمان يطمس الواقع السياسى "القذر" الذى تمثله الصواريخ المنصوبة حول كوكب الأرض.

فــى مشهد من رواية "ديليللو"، "العالم السفلى: *Underworld*" بعنوان "٨ أكتوبر ١٩٥٧"، يتم تطوير هذا الارتباط بين النظافة المنزلية والبيت باعتباره ملجأ آمنًا والحرب الباردة على نحو مثير[٢٩]. "إيريكا ديمنج" التى يركز عليها المشهد، وهى ربة بيت فى إحدى الضواحى، تقوم بواجباتها المنزلية (تنظيف البيت) بينما يقوم زوجها بغسل السيارة وتلميعها فى الخارج. ابنهما "إيريك" فى غرفة النوم. على الرغم من هذه الحياة الروتينية التى تبدو عادية ومريحة، "إيريكا" تشعر بالانزعاج. وعلى نحو غريب. بداية هناك ملاحظات بسيطة مرتبطة بالحرب الباردة تلقى بظلالها على المنزل وتسبب لها القلق. كريمة الدجاج التى تقوم بصنعها فى المطبخ توصف بأنها "بياض فلزى". ابنها مختبئ فى غرفته بالدور العلوى يمارس العادة السرية فى عازل طبى يذكره بنظام التسليح الذى يفضله[٣٠]. على العشاء، تدرك

"إيريكا" مصدر قلقها عندما ينتقل الحديث إلى "سپوتنيك"، القمر الاصطناعى الذى كان الروس قد أطلقوه حديثا، والذى كان يدور فى مداره فوقهم. كما هى الحال بالنسبة لخوف "وليم" وتوقعه للخطر وشعوره الدائم بأنه عرضة له (فى رواية ***The Nuclear Age***)، وإحساس "دانييل" بأن منزله معرض لأخطار العاصفة (فى رواية: ***The Book of Daniel***)، نجد تجربة الحرب الباردة مقدمة فى شكل شعور مقيم بعدم الأمان بشكل دائم، وبخاصة من خلال هشاشة البيئة المنزلية وقابليتها للاختراق. من المهم كذلك أن "إيريكا" تحاول معادلة قلقها بالانغماس – بكل حرص – فى الروتين المنزلى وأن ذلك كان "أفضل وسيلة لتحسين حالتها النفسية" كما يقال لنا، كما تحاول أن "ترفع من معنوياتها بأن تقوم بعمل اجتماعى من أجل الكنيسة"[٣١]. ومن المواقف الدالة أيضا أنها تفشل فى تنظيف المنزل لأن مكنسة "إيريكا" المستقبلية تذكرها بالقمر الاصطناعى الذى يدور فوقهم. الحقيقة أن الفضاءات الجسدية أيضا يتم التنازل عنها مثل الفضاءات المنزلية. "إيريكا" تقدر كيف أن قفازاتها تحمى يديها من آثار الطعام والجراثيم بينما تقوم بغسل الآنية، ولكن أحد قفازاتها ليس موجودا، إذ إن "إيريك" قد استلفه – كما تظن – لأسباب "تخشى أن تسأل عنها"[٣٢]. وكما تمرض ابنة "جلاديس" بسبب الإشعاع الذى ينتقل إليها من الحصان الدمية، فإن محاولات إيريكا للتخلص من الجراثيم لا تهدئ من قلقها، كما أنها لا تستطيع أن تطرد عن ذهنها الفورة الجنسية السرية التى ظهرت على ابنها.

ينبغى إذن النظر إلى المنزل باعتباره المكان الذى تتجمع فيه الآليات ذات الصلة بقلق الوقت. هناك إذن خطاب قوى عن العدوى مرتبط بالأثر

الخبيث لمخاوف الحرب الباردة بالمنزل والأسرة والجسد نفسه، والأخطار القادمة من الخارج.

بعبارة أخرى، خطر اختراق المظاهر اليومية هو الخوف من أن تفرض حقيقة بديلة أخرى نفسها، وبسرعة. القلق النووى يتم التعبير عنه من منظور الوعى بأن ما نمارسه باعتباره أمرًا عاديًا، قد ينقلب رأسا على عقب فجأة، لكى يحل محله شكل آخر من الحقيقة. "چوناثان سكيل: ***Jonathan Scheel***" يعبر عن ذلك بوضوح فى كراسة بيئية عن الخطر النووى، كانت قد نشرت لأول مرة فى مجلة "نيويوركر"، مثل "هيروشيما" لــ "هيرسى"، وذلك قبل أن تصدر فى كتاب ذاع صيته فيما بعد: "نحن الآن فى طريقنا إلى العمل، نسير عبر شوارع المدينة، ولكننا بين لحظة وأخرى قد نجد أنفسنا واقفين فى سهل خال تحت سماء مظلمة، نبحث عن بقايا أطفالنا المحترقين"[٣٣]. حتى سلفا، قبل صنع القنبلة الأولى كان يتم تصور الخطر النووى على هيئة هجوم مفاجئ غير مسبوق على الأوضاع المعتادة. يصف "ريتشارد رودس: ***Richard Rhodes***- فى كتابه المفصل "***The Making of the Atomic Bomb***" عالم الفيزياء "إنريكو فيرمى: ***Enrico Fermi***" وهو يطل من نافذة مكتبه على الشوارع المزدحمة فى مانهاتن فى أواخر الثلاثينيات، فيقول: "جعل كفيه على شكل كوب وكأنه يمسك بكرة، وقال بكل بساطة (قنبلة صغيرة بمثل هذا الحجم) ولم يكن يمزح (وسوف يختفى كل شىء)"[٣٤]، هذا الوعى بأن القنبلة يمكن أن تجعل هذا العالم يتغير جذريا وبسرعة، يحدده "ليفتون" بأنه باعتباره الجانب الرئيسى فى تجربة الحرب الباردة. يقول: "فوق كل شىء، سوف نحيا حياة ثنائية"[٣٥].

المجانبة النفسية لعالمين تنتجان عن القلق النووى (واحد نحن فيه والآخر تهدد به الحرب النووية)، يعنى أن العوالم "التخيلية" تتصادم فجأة مع العوالم "الحقيقية"، ووسط حقائق كثيرة متناقضة، يتناغم أدب ما بعد الحداثة مع هذه التصادمات بشكل خاص. وكما يقول "بريان مكهالى: ***Brian McHale***" فإنه أدب يميزه انشغاله بالهموم الوجودية، ومن هنا فهو يتناول مسائل مثل:

> **ماذا يحدث عندما تكون عوالم مختلفة فى حال مواجهة، أو عندما تنتهك الحدود بين العوالم؟ ما الشكل الوجودى لنص ما وما الشكل الوجودى للعالم (أو للعوالم) التى يعكسها؟[٣٦].**

سوف تظهر أسئلة مشابهة كثيرة عند تمثيل الحياة الثنائية لتجربة الحرب الباردة. مع افتراض القلق بشأن عالم بديل (العالم الذى يمكن أن ينجم عن مواجهة نووية)، فإن نصوص القلق النووى تجعل الحقيقة الأخرى (حقيقة الحياة اليومية) محل إنكار ولو لبعض الوقت. مجانبة "مكهالى" لأسئلة العوالم الأخرى وأسئلة عن النصوص، أمر وثيق الصلة بموضوعنا. بالنسبة له، كما هو بالنسبة لآخرين من نقاد ما بعد الحداثة، العالم بالضرورة "بنية نصية"، يقرأها كل منا عبر شبكة دلالات ثقافية مرجعية. فى اهتمامه بقوس المستقبلات البديلة، يتضمن القلق النووى تخصيبا متبادلا مثيرا للاهتمام للعلاقة بين النصوص والعوالم المختلفة. وكما يتم التعليق عليه غالبا، فإن المستقبل النووى يوجد فى الفن فقط، وإن حدث فربما لا يكون تمثيله أو حتى الوعى به ممكنا[٣٧]. إنه موجود إذن فى المستقبل الشرطى، وعلى الرغم من ذلك فإن خطر حضوره كان يلوح أثناء الحرب الباردة. كان هو "إطار

حياتنا"[٣٨]، كما يقول "ليفتون". بسبب رفضه الانقضاء، فإنه يحبط فى النهاية. ولإعادة إنتاج قلق العصر على نحو دقيق يحتاج الأدب بالمثل أن يرفض هذا الحل، وبالطبع فإن النصوص ما بعد الحداثية تتفوق فى إحباط دوافعنا للحصول على نهايات.

نهاية رواية "أوبراين": "العصر النووى: ***The Nuclear Age***" التى يتعلم فيها "وليم" أن يتعايش مع خوفه النووى، مثيرة للاهتمام على نحو خاص. فبجانب الهولوكوست النووى المتخيل الذى يصل إلى ذروته، وهولوكوست القتل الأكثر شخصانية الذى يهدد به أسرته، هناك خيبة الأمل التى تمثلها الأشياء التى لا تحدث. بالإضافة إلى أن الرواية تقدم ذلك باعتباره حلاً زائفًا: عودة "وليم" للحياة العادية خداع ذاتى طوعى، أدب روائى مريح، مطمئن، يكبح الوعى بالخطر النووى. هو خطر لا يمكن التخلص منه. يمكن إنكاره فحسب. الجملة الختامية من سردية "وليم" جديرة بالاقتباس كاملة لتصوير ذلك:

> **سوف أعيش حياتى مقتنعا بأن ذلك عندما يحدث فى النهاية، عندما نسمع عواء منتصف الليل، عندما تحترق كانساس، عندما لا يحدث ما يحدث، عندما لا يردع الردع، عندما تنتهى اللعبة أخيرا، نعم. حتى آنذاك، سوف أتمسك بإيمان راسخ، واثقا حتى النهاية من أن E لن تكون مساوية تماما لـ $mc2$، ومن أنها استعارة خادعة، ومن أن المعادلة النهائية لن تكون متوازنة[٣٩].**

"وليم" يكبح الوعى بحقيقة واحدة لكى يستمر مع الأخرى، "الحياة العادية" تعتبر عبثية عندما يفكر فى البديل. إنكار يعتمد على خفة يد لغوية، محولا المعادلة ($E= mc^2$) التى تتنبأ بالإطلاق الهائل للطاقة التى تحدث أثناء الانشطار، إلى استعارة، على افتراض أن الاستعارات منبتة الصلة بالواقع تماما. فى بداية الرواية، كان تأكيد "وليم" للخطر النووى يعتمد على إنكاره للاستعارة: "لا استعارات، القنابل حقيقية"(٤٠). فى النهاية، يعتنق القوة الاستعارية للعلم وراء القنبلة، وكأن ذلك سيجعل الخطر أقل حقيقة. على أن هناك موقفا ثالثا يبزغ من النص رغم عدم إدراك "وليم" له. كلاهما... الموقف والاستعارات حقيقى، والأمر ليس خيارا بين أحدهما. يدل على ذلك القصائد التى كتبتها "بوبى" زوجة "وليم" له، وهى ملمح مهم ومتكرر فى الرواية. مستخدمة مصطلحات مرتبطة بالتكنولوچيا النووية والسياسات العالمية للحرب الباردة مثل "الانشطار" و"توازن القوى" نجدها تنسج قصائد عن زوجهما المضطرب. هناك استعارات قوية للأزمة المنزلية، ولكنها تدل كذلك على كيفية اختراق لغة القوة والنفوذ والتفكير المصاحب لذلك للمجتمع، بدءا من عالم الأسرة الصغير إلى عالم السياسات الدولية الواسع. هذا كله يوحى بقابلية الحيوات الشخصية للاختراق بواسطة مؤثرات خارجية، شبيهة بتلك التى تمر بها "جلاديس" فى رواية "***Shadow on the Hearth***" و"إيريكا" فى رواية (***Underworld***).

البؤرة التى نراها على اللغة فى (***The Nuclear Age***) باعتبارها قضية مشحـــونة ومحل خلاف فى تمثيل القلق النووى، يعاد إنتاجها فى رواية (***End Zone***) عند "ديليللو". فى إحدى المدارس النائية فى صحراء تكساس، نجد لاعب الكرة الأمريكى الساخط "جارى هاركنس" يتذكر ما حدث وهو مستغرق فى القراءة عن الحرب النووية:

أصبحت مفتونا بكلمات وعبارات مثــل الإعــصار الحرارى والتزيد فى القتل واحتماليــة الخطــأ الــدورى وبيئة ما بعد الهجوم والردع الصارم وحـدود معـدلات الجرعة وحرب التشنجات. السعادة فى هذه الكلمات كانت بالغة التأثير، كما أعتقد، تهمس علــى اسـتحياء عـن دورات دمار عظيمة لدرجة أن لغة حروب العالم القـديم أصبحت مضحكة، الحروب نفسها أصبحت بدائية(٤١).

اللغة الوهمية للإستراتيچية النووية تصبح حقيقية هنا، وتجعل الحقيقة الرهيبة "حروب العالم السابق" نفسها غير حقيقية. هذا الالتباس - كون الكلمات نفسها وهمية ومراوغة وسريعة الزوال فى الوقت الذى هى فيه حاضرة وذات ثقل ومغزى - يعبر عن علاقة ما بعد حداثية بين اللغة والحقيقة. على الرغم من ذلك فإنها تأخذ معنى أكثر عمقا فى عصر نووى قلق، وعالم لم يخبره أحد لا يوجد سوى فى كلمات، يمكن أن ينتهى فجأة على نحو مرعب، نافيا التجربة اليومية.

وحيث إن الهولوكوست النووى ممثل فى هذه النصوص مباشرة، فإنه بهذه الصفة يلقى بظلاله على الحياة اليومية. فى رواية (*End Zone*) ينفجر جهاز نووى فوق بروكسل، وتتصاعد التداعيات سراعا فتدمر مدن من بينها واشنطن ونيويورك ولوس أنجلوس؛ وفى رواية (*The Nuclear Age*) ينظر "وليم" من نافذة طائرته ليرى الانفجارات النووية تضىء الولايات المتحدة من الساحل الشرقى إلى الساحل الغربى. على الرغم من ذلك فإن هذه الصور الأيقونية لنهاية العالم فى الحرب الباردة وإصابته بجائحة نووية، هى قصص

داخل قصص: فى الأولى يلعب "جارى" لعبة حرب مع مفكر عسكرى إستراتيچى، وفى الثانية نجد "وليم" يهلوس. ما يميز هذه الكتب عن روايات الكارثة النووية الأكثر تقليدية إذن، هو أن صور النهاية (سحابات الفطر والمدن التى تمت تسويتها بالأرض) موضوعة تحت الحذف: ليس متوقعا أن نعلق الشك ونفترض أنها تحدث. هى تتــلاعب بأشكال مختلفة من النهايات - وبخاصة النتيجة النهائية للحرب الباردة - ولكن نهاياتها الفعلية مخيبة للآمال (كل ما يحدث أن "وليم" يتوقف عن الخوف من الحرب، و"جارى" ينقل إلى المستشفى).

قصة "دوجلاس كوپلاند: ***Douglas Coupland*** القصيرة "الشمس الخطأ: ***The Wrong Sun***"- (١٩٩٤)، نشرت بعد انتهاء الحرب الباردة وإن كانت جذورها ضاربة فى تجلياتها، تجعل من المزاوجة بين القلق النووى وإرجاء النهاية مبادئ لبنيتها المركزية. كليهما له جذوره فى الشعور بالتشظى. القصة فى قسمين: الأول "التفكير فى الشمس" يروى فصولا من الرعب النووى اللحظى فى حياة الراوى مثل سماع صافرة إنذار وتوقع سقوط قنبلة، عندما تمرق طائرة نفاثة فوق مدرسته. على الرغم من وجود بعض شعور بالجماعية هنا - هو يزعم أنها تجارب مشتركة على نطاق واسع[٤٢] - فإن تأثير رواية هذه الأحداث هو خلق الانطباع عن حياة تشظيها الصور المتقطعة لنهاية نووية تقحم نفسها على الوعى.

كل لحظة قصيرة من لحظات توقع النهاية متروكة دون حل: هناك شىء ما متوقع ولكنه لا يقع، الحياة العادية تستمر إلى أن يطل مرة أخرى

توقع وميض نووى. الشعور بالتشظى مستمر فى الجزء الثانى "الموتى يتكلمون: *The Dead Speak*" . هناك رواة كثر متفرقون يصفون اللحظة أثناء حياتهم العادية: "كنت بجوار البراد فى المطبخ عندما حدث ذلك"، "كنت أصفف شعرى عندما حدث ذلك"، "كنت فى المول عندما حدث"(٤٣)، وفجأة تتوقف حياتهم عندما يقتلهم انفجار نووى غير متوقع. يوجد شكل من الوضوح هنا، هنا نقطة انحلال فى عقدة الرواية: القنابل تسقط والحيوات تنتهى، إلا أنه لا توجد مقدمات ولا عواقب لتلك اللحظات. هى نهايات بدون بدايات. "الموتى يتكلمون" يعادلها نقيضها "التفكير فى الشمس". لا توجد قصة رئيسية تتوسطهما أو تصل بينهما. قصة "كوپلاند" تقدم إحساسا قويا بتجربة الحرب الباردة باعتبارها "حياة مزدوجة". كل النتائج المحتملة لإحجام الحرب البـــاردة عن الاستخدام النووى – سقوط القنبلة أو عدم سقوطها – على الدرجة نفسها.

القلق النووى هو الموضوع الرئيسى لرواية "أوبراين": "العصر النووى: *The Nuclear Age*"– وقصة "كوپلاند" "الشمس الخطأ: *The Wrong Sun*"، كما أنه أحد الملامح الرئيسية لرواية "منطقة النهاية: *End Zone*". فى الأعمال الروائية ما بعد الحداثية الأخرى التى ذكرناها فى هذا الفصل، يبرز القلق النووى من الخلفية إلى جانب تشكيله لبؤرة النص الأمامية. "كتاب دانييل" مثلا يقدم قصة روائية عن تأثير المناخ السياسى للولايات المتحدة على "آل روزنبرج" الذين تم إعدامهم بسبب تسريبهم المزعوم لأسرار ذرية إلى الروس. كذلك فإن رواية (*Ceremony*) لـــ "سيلكو" رغم أن أحداثها تدور فى صحراء نيومكسيكو بعد أن أصبحت موقع تجربة أول قنبلة ذرية بفترة

قصيرة، معنية على نحو مباشر بالتحدى الذى يمثله ذلك لذاتية وتوقعات سكان أمريكا الأصليين، أكثر مما هى بمخاوف الحرب الباردة. وعلى الرغم من أن وتيرة التمثيل المباشر للقلق النووى تقل فى هذه النصوص وغيرها، نجد أشكالا أخرى من القلق المصاحب ممثلة بقوة؛ فرواية (***The Book of Daniel***) مشغولة بتعرض وحدة الأسرة لقوى عنيفة مدمرة كما ذكرنا من قبل، ورواية (*Ceremony*) مليئة بصور عن تلوث الأرض والجسد والذهن[٤٤].

فى هذه الصور القوية ثقافيا التى تبرز مدى التعرض للخطر والتلوث، ومع الإحساس بالعيش فى مرحلة النهاية، يعبر القلق النووى عن نفسه بقوة ويصبح ملموسا. الإرجاء الدائم للنتيجة النووية والشعور الملازم لحقيقة بديلة كامنة خلف اليومى وتنتظر تأكيد نفسها، كل ذلك يخلق مشكلات للسرديات الواقعية المشدودة إلى بنى غائية، والسبب أنه لم يكن هناك حل لمشكلة الخوف أثناء الحرب الباردة. من ناحية أخرى فإن السرديات ما بعد الحداثية فى رفضها لأساليب النهايات التقليدية، وبإحساسها بالعبثى، وبانشغالها بألعاب اللغة، تقيد القلق المتوقع لفترة الحرب الباردة تماما. مثل هذه التمثيلات نادرا ما تكون مباشرة، ونادرا ما كان يتم التعليق عليها، بيد أن النصوص التى ناقشناها هنا ليست سوى نقطة بداية، يمكن أن ننطلق منها نحو تحليل أكثر شمولا لأثر القلق النووى على ثقافة ما بعد الحداثة.

الهوامش

---

(1)Faulkner, "The Stockholm Address", in Frederick J. Hoffman and Olga Vickery, eds, "William Faulkner: Three Decades of Criticism" (New York: Harbinger, 1960). p. 347.

(2) Ibid., pp. 347 – 8.

(3) Amis, "Introduction: Thinkability", in Amis, Einstein's Monsters, new edn, (1987; London: Vintage, 2003), p. 23.

(4) Churchill, quoted in Oliver Edwards, "The USA and the Cold War: 1945-1963" 2 edn (1997; Oxan: Hodder and Stoughton, 2002), p. 28

(٥) للمزيد عن التلقى الثقافى لكتاب "هيرسى" "Hiroshima" (1946)، انظر:

Paul Boyer, "By the Bomb's: Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age" 2nd edn, (London: University of North Carolina Press, 1994), p. 204.

(٦) كانت التفجيرات الذرية هى القصة الرئيسية فى أعداد مجلة (Life) فى ٢٧ فبراير ١٩٥٠ و١٩ أبريل ١٩٥٤ و ٢٠ يوليو ١٩٦٢. عندما أصبح كينيدى رئيسا للولايات المتحدة اكتشف أن التفوق التكنولوچى السوڤيتى كان محض وهم.

(٧) أفضل صورة للحرب النووية باعتبارها نهاية للعالم نجدها فى رواية "نيڤيل شوت: Nevil Shute" "على الشاطئ: On the Beach" (1957)، والتى تحولت إلى فيلم ناجح، أما فكرة نشوب حرب بين الولايات المتحدة والاتحاد السوڤيتى الحياة الإنسانية، فكانت تتردد باستمرار حتى نهاية الحرب الباردة.

(8) Brians, "Nuclear Family/ Nuclear War", Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature", 26: 1 (1990), p.

(9) Amis, "Introduction", p. 23.

(10) Baudrillard, "Simulacra and Simulation", in "Baudrillard, Jean Baudrillard: Selected Writings", ed. Mark Poster, trans. Jacques Mourrain (Cambridge: Polity Press, 1988), p. 167.

(11) Baudrillard, "Fatal Strategies", in Baudrillard, Jean Baudrillard, pp. 190,202.

(١٢) أمثلة جيدة على النقد النووى والأدب الروائى للحرب النووية:

- *Nancy Anisfield, ed., "The Nightmare Considered: Critical Essays on Nuclear War Literature" (1991).*

- *Paul Brians, "Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984" (1987)*

(13) Lifton and Falk, "Indefensible Weapons: The Political and Psychological Case Against Nuclearism" (New York: Basic Books, 1982), pp. 99, 101, 103-4.

(14) Lifton and Falk, "Indefensible Weapons", p. 3.

(15) Ibid., p. 23.

(16) Mandelbaum, "The Nuclear Revolution: International Politics before and after Hiroshima, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p. 209.

(17) O'Brien, "The Nuclear Age", new edn, (1985; London, Flamingo, 1987), p. 312.

(18) Delillo, "Underworld", new edn (1997, London: Picador, 1998), p. 728.

(19) Doctoro, "The Book of Daniel", new edn, (1971; London: Picador – pan, 1982).

(20) Ibid., p. 92.

(21) O'Brien, "The Nuclear Age", p. 8.

(22) Hutcheon, "The Politics of Postmodernism", (London, Routledge, 1989), p. 4.

(23) Hersey, "Hiroshima", rev. edn (1946; London: Penguin, 1985), pp. 47, 74.

(٢٤) يمكن مشاهدة هذا الفيلم على: *(Perlinger Archives)*

(http:/ www.archive.org/ movies/perlinger.php (accessed 29 April 2004).

(25) Charles Poore, "Book of the Times", New York Times, 15 June 1950, p. 29.

(26) Merril, "Shadow on the Hearth", New York: Doubleday, 1950), p. 275.

(27) O'Brien, "The Nuclear Age", p. 6.

(28)Ibid., p. 131.

(29) Delillo, "Underworld", pp. 531- 21.

(30) Ibid., pp. 514- 15, 516.

(31) Ibid., pp. 514- 520.

(32) Ibid., p. 5.

هناك صورة لافتة أخرى للنظر للصلة بين الجوانب الجنسية والقمع وسياسات الحرب الباردة لدى "روبرت كووفر: *Robert Coover*" الذى يقدم لنا مشهدا يمارس فيه "ريتشارد نيكسون" العادة السرية وهو يفكر فى "إيثيل روزنبرج" (التى كانت تنتظر الإعدام على إثر اتهام مزعوم بتسريب أسرار ذرية للروس). انظر:

Coover, "The Public Burning", new edn, (1977; New York: Grove, 1988), p. 318.

(33) Schell, "The Fate of the Earth", (London: Pan: 1982), p. 182.

(34) Rhodes, "The Making of the Atomic Bomb", rev. edn (1986); (London" Penguin, 1988), p. 275.

(35) Lifton and Falk, "Indefensible Weapons", p. 52.

(36) McHale, "Postmodernist Fiction", (New York: Methuen, 1987), p. 10.

(37) Schell, "The Fate of the Earth", p. 165.

(38) Lifton and Falk, "Indefensible Weapons", p. 3.

(39) O'Brien, "The Nuclear Age", p. 312.

(40) O'Brien, "The Nuclear Age", p. 4.

(41) Delillo, "End Zone", new edn (1972, London: Penguin, 1986), p. 21.

(٤٢) أشير إلى أن الراوى مذكر لأن القليل الذى يكشف فيه عن نفسه (أنه يعيش فى ڤانكوڤر وأنه دخل مدرسة فنون) يجعله يتطابق مع "كوپلاند" نفسه.

(43) Coupland, "The Wrong Sun", in Coupland, "Life After God", new edn (1994; London: Simon &Schuster, 1999), pp. 89, 91, 95.

(٤٤) "تايو: *Tayo*" البطل الرئيسى يعود من الحرب فى اليابان إلى وطنه، موقع تجارب القنبلة الذرية فى صحراء نيومكسيكو. الرواية تتابع تفسخ "تايو" النفسى وتربط بينه وبين التلوث ومرض الأرض.

(٥)

الحمر والسود

الرواية التاريخية فى الاتحاد السوفيتى وأفريقيا ما بعد الاستعمار[١]

(إم. كيث بوكر ودوبرافكا چوراجا)

فى مقال مهم _ وإن كان مثيرا للجدل _ نشر فى عام ١٩٨٦، يحاول "فردريك چيمسون: ***Fredric Jameson***" تأكيد قيمة التحليل الدقيق الواعى الذى قام به مثقفو "العالم الأول" لأدب "العالم الثالث"، ذلك التحليل الذى يعتبره الناقد وسيلة للوصول إلى أشكال معينة من التجربة الاجتماعية، لم يكن لها وجود فى الغرب تقريبا، نتيجة المجانسة التى أحدثتها ثقافة ما بعد الحداثة فى الرأسمالية المتأخرة[٢]. "الآن نتذكر مقال چيمسون (وغالبا ما يوجه إليه النقد)، وبخاصة تفصيله لفكرة مؤداها؛ أن "المجاز القومى" قد يكون الشكل الضرورى لأدب العالم الثالث. فى الوقت نفسه، فإن النقطة الأساسية فيه – وهى أن العالم الثالث مصدر مهم للطاقات الثقافية الجديدة فى مرحلة الرأسمالية المتأخرة – قد تكون مغفلة تماما الآن، والسبب أنها كانت مقبولة على نطاق واسع فكانت تبدو واضحة بذاتها. العقدان اللذان يكونان هذه الفترة، شهدا انفجارًا حقيقيًا فى دراسات ما بعد الاستعمار، وهو ما أدى إلى

قبول واسع للفكرة التى ترى أن الدراسة الواعية والدقيقة للنصوص الغربية ليست مجدية فحسب، بل إنها كذلك ضرورية لكل من يحاول أن يفهم الثقافة العالمية فى ذلك الظرف التاريخى. عندما نفهم كيف أن الظواهر الثقافية، مثل الرواية الأفريقية، قد تعمل حسب مبادئ فنية مختلفة عن تلك التى كانت تحكم نصوصا مركزية من الذخيرة الغربية، فإننا فى الوقت نفسه نحصل على فهم أفضل لتاريخانية المعيار الفنى بشكل عام، ونتعلم كيف نتحدى الزعم التقليدى بالعمومية، الذى طويلا ما دعَّم الأسس والمعايير الفنية البرجوازية الغربية.

الاحترام الجديد الذى نوليه اليوم للظواهر الثقافية بعد الاستعمار مثل الرواية الأفريقية، لم يُكتسب بسهولة، فقد مرت العملية بكفاح صعب كان لا بد من التغلب فيه على إرث طويل من القوالب النمطية الاستعمارية؛ وفى الوقت نفسه فإن الظواهر الثقافية الأخرى التى تتحدى هيمنة المعايير الفنية البرجوازية الغربية ما زالت لم تتغلب بعد على أنماط مشابهة. على سبيل المثال؛ يظل من المتعارف عليه والشائع فى الغرب ذلك الرفض لمعظم الإنتاج الثقافى الكبير للاتحاد السوفيتى (وبخاصة ذلك الذى يندرج تحت عنوان الواقعية الاشتراكية)، باعتباره "تفاهات أيديولوجية"، وانعطافا تعسا من الأدبى إلى السياسى أسفر عن أكثر من نصف قرن من الإفقار الثقافى، لم ينتج فيه جهاز الثقافة الروسى - الذى كان قويا ذات يوم - شيئا له قيمة حقيقية. تصوير "ريچين روبن: ***Régine Robin***" المعروف للواقعية الاشتراكية باعتبارها "جمالية مستحيلة"، ليس سوى أحد أشكال الرفض الدبلوماسى للأدب السوفيتى، الذى كانت دراسته على مدى جيل كامل يسودها النقد العنيف فى مرحلة الحرب الباردة الباكرة بأقلام معارضين ألداء للسوفيت مثل

"مارك سلونيم: *Marc Slonim*" و"جليب ستروف: *Gleb Struve*"[٣]. حتى كتاب "كاترينا كلارك: *Katerina Clark*" "الـــروايـــة الســـوفيتية: *The Soviet Novel*"، الذى ربما يكون أكثر الأعمال الغربية موضوعية فى دراسة الواقعية الاشتراكية، والصادر أثناء الحرب الباردة، هذا الكتاب يجنح إلى التركيز على التطابق بين الصور النمطية والحبكات الرئيسية فى روايات الواقعية الاشتراكية، دون أن يسائل فكرة أن الواقعية الاشتراكية تحكمها مثل هذه الأدوات، وما إذا كانت تلك الأدوات مقيدة مثلها مثل فكرة الأعراف الأدبية الغربية[٤].

كانت هناك بالطبع دراسات عديدة داخل الاتحاد السوفيتى تشير إلى ثراء إنجازات الثقافة السوفيتية، وتحاول كذلك تفسير الطرائق التى تعمل بها الواقعية الاشتراكية حسب جمالياتها الفنية الخاصة التى تختلف جذريا عن تلك الخاصة بالرواية البرجوازية الغربية[٥]، ولكن هذه الدراسات كانت مرفوضة فى الغرب بشكل عام، باعتبارها أمثلة على الانحدار نفسه نحو "الأيديولوچية" التى جعلت استهجان الواقعية الاشتراكية نفسها ظاهرة مسلمًا بها. فى الوقت نفسه فى مرحلة البريسترويكا[*]، ربما كان المتوقع أن تجد المعايير الفنية الغربية مكانا لها فى الاتحاد السوفيتى، شأن كل منتجات الأيديولوچيا البرجوازية الغربية؛ وبدأ نقاد سوفيت كبار مثل "يڤجينى دوبرنكو: *Evgeny Dobrenko*" يصورون الواقعية الاشتراكية مستخدمين الكثير من المصطلحات التى كانت مستخدمة فى الغرب لفترة طويلة، ربما على الأقل مع الميزة الظاهرة لقراءة الأعمال التى كانوا يهزءون بها، وهو الشىء الذى لم يكن بالإمكان قوله من قبل نظرائهم الغربيين.

(*) كلمة روسية تعنى إعادة البناء. (المترجم).

على إثر سقوط الاتحاد السوفيتى، هناك أمل فى أن نبدأ تقييم إنجازات الثقافة السوفيتية على نحو أكثر معيارية وموضوعية، كما أن هناك ما يدل على خطوات باكرة فى هذا الاتجاه. نذكر هنا على سبيل المثال ذلك العدد الخاص من المجلة الفصلية (***South Atlantic Quarterly***)، (التى يحررها "دوبرنكو" و"توماس لاهوسن")، التى يبدى كثير من المشاركين بالكتابة فيه استعدادهم للاعتراف بأن الواقعية الاشتراكية جديرة بدراسة تفصيلية، باعتبارها نظاما فنيا، بدلا من رفضها واعتبارها مجرد نتيجة بائسة للشمولية الستالينية الجدانوافية(*)(٦). فى مقاله فى هذا العدد، يقول "دوبرنكو": إن جماليات الواقعية الاشتراكية ظهرت استجابة للذوق العام لدى جمهور القراء السوفيت، أكثر مما كانت نتيجة لإملاءات البيروقراطية الستالينية، كما تزعم الدراسات الغربية التى يصفها دوبرنكو بالسخف(٧).

هذا الفصل من الكتاب الذى بين يديك يسعى للمشاركة فى تقييم الثقافة السوفيتية عن طريق استكشاف بعض التماثلات والتشابهات الكثيرة بين الواقعية الاشتراكية السوفيتية وأدب أفريقيا بعد الاستعمار، الأمر الذى يوحى - منطقيا - بأن الواقعية الاشتراكية جديرة ببعض الاحترام المماثل لذلك الذى أعطيناه لأدب ما بعد الاستعمار فى السنوات الأخيرة؛ وسوف يكون تركيزنا على نحو خاص على الأهمية المركزية للرواية التاريخية فى كل من الأدب السوفيتى بعد الثورة والأدب الأفريقى بعد الاستعمار.

(*) نسبة إلى "جدانوف" (المترجم).

أوجه الشبه بين الأدب السوفيتى والأدب الأفريقى واضحة بالطبع إلى حد ما، ومن دواعى السخرية؛ أن يصبح معترفا بها فى خطاب الغرب عن الحرب الباردة، الذى كان عادة ما يلجأ إلى تنميط استعمارى لوصف السوفيت بأنهم بدائيون غير غربيين؛ وهكذا فإن "وليم بيتز: *William Pietz*" يشير إلى أن رسم أو تحديد صور نمطية استشراقية معينة للروس، لم يساعد فقط فى "تبرير السياسة العملية للاحتواء، بل إنه أسهم كذلك فى نظرية جديدة للأساس النفسى "للأيديولوجيا" أى لكل الحجج السياسية لليسار"(٨). فوق ذلك، فإن مثل هذا التنميط كان مقدما باعتباره تفسيرًا "لعنصر الذعر الاجتماعى المدعوم من الدولة الذى كان جليا فى التاريخ الأوربى فى القرن العشرين"(٩). المؤكد أن الدراسات السوفيتية كانت خطابا متطورا بالمعنى الذى يقصده "فوكو: *Foucault*"، وبالأسلوب الذى يربطه إدوارد سعيد بالاستشراق، أى أن الدراسات السوفيتية لا تقول لنا سوى القليل عما كان يحدث فى الاتحاد السوفيتى بالفعل، بينما تقول الكثير عن مخاوف وفتنة الغرب.

فى هذا الإطار؛ فإن التشابه الأكثر وضوحا بين الأدب الروائى الأفريقى ونظيره السوفيتى هو؛ أن كليهما سياسى بطبيعته، وأن المؤلفين فى الأدبين يدركون الطبيعة السياسية المحددة لمحاولتهم الإسهام فى تشكيل هويات ثقافية جديدة فى مجتمعاتهم. الطبيعة السياسية الواضحة للواقعية الاشتراكية السوفيتية أسهمت أثناء الحرب الباردة فى مأسسة أساليب تناول نقدية وشكلانية جديدة فى الدراسات الأكاديمية الغربية. مثل هذه الأساليب أعلن شكلا من الحداثة (إذا كان متحللا من الالتزام تاريخيا، على الأقل من وجهة نظر النقاد الشكلانيين) ليكون المعبر عن الفن الأدبى الراقى، بينما

يعتبر أى فن سياسى عملا منحطا من أعمال الدعاية[١٠]. مثل هؤلاء الباحثين أنفسهم يكررون (ربما دون وعى) أسلوبا رئيسيا من أساليب الدعاية الغربية أثناء الحرب الباردة عندما كانت الحداثة سيئة السمعة (أو على الأقل غير ذات صلة)، بينما الحداثة المحتفَى بها الآن كانت فى مواجهة واقعية اشتراكية يفترض أنها ساذجة، باعتباره دليلاً على الانفتاح الثقافى وتقدم الغرب المستنير مقارنة بالاتحاد السوڤيتى الجاهل[١١]. هذا الخطاب أسهم بطرق واضحة فى انتشار وجهة النظر السائدة (وخاصة بين علماء الدراسات السوڤيتية الغربيين الذين كان جل همهم فضح فقر الثقافة السوڤيتية) عن أن الواقعية الاشتراكية لم تكن قادرة على إنتاج أدب حقيقى[١٢]. على أن الكثير من الروايات السوڤيتية (وربما معظمها) التى يمكن أن تصنف باعتبارها من روايات الواقعية الاشتراكية، محكمة من ناحية الشكل ومن ناحية مضمونها الأيديولوچى الداعم للنظام السوڤيتى، وبدرجة لا تقل عن معظم الروايات الغربية فى دعمها للرأسمالية[١٣]. فى الوقت نفسه، فإن أعمال الكُتّاب الموالين للسوڤيت مثل "مكسيم جوركى: ***Maxim Gorky***" و"ميخائيل شولوخوف: ***Mikhail Sholokhov***–" و"ڤالنتين كاتايف: ***Valentin Kataev***" و"أندريه پلاتونوف: ***Andrei Platonov***"، ذات قيمة أدبية واضحة حتى من وجهة نظر الجماليات الفنية الغربية. إن ما يهمنا إدراكه هو؛ ليس أن الواقعية الاشتراكية يمكن تبريرها استنادا إلى الجماليات الفنية الغربية، بل إنها تقوم على مسلمات فنية مختلفة (ومتعارضة بدرجة كبيرة) عن تلك المسلمات التى ترفد المفاهيم البرجوازية "للكيف" الأدبى.

الشيء نفسه لا بد من أن يقال عن الأدب الأفريقي بعد الاستعمار، الذى يصور بوضوح شديد عدم إمكانية فصل الفن عن العالم الاجتماعى، ويبين كيف أن المعايير الفنية ليست عامة أو ثابتة زمنيا، بل إنها تظهر بوصفها استجابة لظروف وتطورات تاريخية معينة؛ وكما يقول "شينوا أتشيبى: *Chinua Achebe*" – بغضب شديد – فى محاضرة له عن العلاقة بين الفن والمجتمع فى عالم ما بعد الاستعمار، فإن الصلة الوثيقة بين الأدب والسياسة فى ذلك العالم تفصح عن أن "الفن للفن" ليست سوى "قطعة أخرى من براز الكلاب الذى أزيلت عنه الرائحة"(١٤). مثل هذه المعايير، على أية حال، كانت تطبق على الأدب الأفريقى. الناقد الأفريقى البارز "أبيولا أيريل: *Abiola Irele*"– على سبيل المثال، يرى أن النقاد الأفارقة كانوا يشعرون بالضغط لكى يمتثلوا للأساليب الشكلانية الغربية فى تناولهم للأدب، وذلك لكى يثبتوا أن الأدب الأفريقى جدير بالاهتمام النقدى الجاد؛ وهكذا كان نقاد الأدب الأفريقى يترددون قبل أن يناقشوا المتضمنات الاجتماعية والسياسية لذلك الأدب، لأن التوجهات الغربية تعتبر مثل هذه المناقشات ضربا من البدائية الساذجة. "أيريل" يرى أن القراءة الاجتماعية للأدب الأفريقى ضرورية:

اهتمام الكُتّاب الواضح بتناول القضايا المباشرة للحياة الاجتماعية وسرد التوترات التى تعترض حياتهم – ونسبة تعبيرهم المتخيل لعالم تجاربهم الخاصة بكل تجسده الوجودى – كل ذلك يبدو لى وكأنه لا يترك أمام الناقد الأفريقى خيارا آخر سوى أن يعطى الأسبقية للدفعة المرجعية القوية لأدبنا(١٥).

وبالمثل، يؤكد "إيمانويل أوبيتشينا: ***Emmanuel Obiechina***" مرارا وتكرارا، فى تقديمه الممتاز لكتاب "الرواية فى غرب أفريقيا"، التورط الاجتماعى والسياسى لتلك الروايات، التى غالبا ما تكون تعليمية فى محاولتها إقناع القارئ لتأييد أفكار سياسية معينة:

> **لأن الرواية فى جنوب أفريقيا ظهرت فى وقت كان يموج بتغيرات اجتماعية واقتصادية واسعة، فإن الكتاب يبدون اهتماما كبيرا بتأثير تلك الظروف، تلك هى ملابسات الحياة، وتلك هى الأساليب التى يشعر بها الناس بالضغوط، وتلك هى الضغوط التى تحتاج إلى التعبير عنها(١٦).**

ولعل أقوى الردود على النقد الشكلانى الغربى للأدب الأفريقى، تلك التى جاءت من النقاد النيجيريين: "شينويزو: ***Chinwizu***" و"أونوشيكوا چيمى: ***Onwuchekwa Jemie***" و"أيهيشيكو مادوبيكى: ***Ihechukwu Madubuike***". فى كتابهم المهم المثير للجدل "نحو تحرير الأدب الأفريقى: ***Toward the Decolonization of African Literature***"، يراجع النقاد الثلاثة تفصيلا أعمال النقاد الغربيين مثل "إيوستاس پالمر: ***Eustace Palmer***" و"تشارلز لارسون: ***Charles Larson***" (سلونيم وستروف الأدب الأفريقى) لكى يكشفوا القناع عن افتراض تفوق الثقافة الغربية الكامن وراء أعمال أولئك النقاد، حتى وإن استماتوا فى محاولاتهم الظهور بمظهر المدافعين عن قيمة الأدب الأفريقى. لقد لعب النقاد الثلاثة "شينويزو" و"چيمى" و"مادوبيكى" دورا كبيرا ومؤثرا بإصرارهم على ضرورة أن يولى نقاد الأدب الأفريقى

اهتماما جادا لدور الموروث الشفاهى الأفريقى فى تطور الأدب الأفريقى الحديث. تأكيد الحوار بين الأدب الأفريقى والأدب الأوربى على حساب تجاهل "أفريقية" الأدب الأفريقى، فى نظر النقاد الثلاثة، ليس سوى استمرار خبيث للهيمنة الأوربية الاستعمارية فى أفريقيا. فى الوقت نفسه، نجد أن "شينويزو" وزميليه على وعى تام بأن الكُتّاب الأفارقة قد تأثروا بالنماذج الغربية، بحيث أصبحت الرواية الأفريقية ظاهرة ثقافية وهجيناً معقدًا يتضمن وجهات نظر ثقافية غربية وأفريقية؛ وعليه فإنهم يشيرون إلى أن "الرواية الأفريقية هجين الحكى الشفاهى الأفريقى والأشكال الأوربية المستوردة، كما أن هذا الأصل الهجين تحديدا هو ما يجب أن يوضع فى الاعتبار أولا" عند الحكم على الرواية الأفريقية(١٧).

وبينما كان "شينويزو" وزميلاه يتعرضون للنقد أحيانا باعتبارهم "متطرفين"، فإن فكرتهم قدر لها النجاح فى الوسط الأكاديمى الغربى، الذى أصبح يعترف الآن – على نحو روتينى – باختلاف المعايير الفنية الأفريقية عن المعايير الغربية، وبأن من الضرورى الحكم على الروايات الأفريقية بمعاييرها وليس بالمعايير الغربية. ولكن الواقعية الاشتراكية السوفيتية لم تكن سعيدة الحظ هكذا بعد قرابة نصف قرن من الاحتقار والرفض الواسعين على يد النقاد الغربيين. لكن كثيرا من الأسباب التى تحتم علينا تجنب التطبيق الأعمى للمعايير الفنية الغربية على الرواية الأفريقية، توحى كذلك بأننا ينبغى علينا أيضا تجنب التطبيق الإجمالى للمعايير الفنية البرجوازية على الروايات السوفيتية بعد الثورة. أحد أسباب ذلك هو أن الكثير من الأدب الأفريقى بعد الاستعمار هو فى الوقت نفسه أدب ما بعد الثورة لأنه يركز على عملية

حصول الكثير من دول أفريقيا على استقلالها عن طريق ثورات معادية للاستعمار. وهكذا فإن روايات الكاتب الكيني الراديكالي "نجوجي وا ثيونجو: *Ngugi wa Thiongo*"-، وبخاصة "شيطان على الصليب: *Devil on the Cross*" (*1987*) تركز بالأساس على ثورة مستقبلية مأمولة، على نحو يستدعي غالبا أعمالا روسية مثل رواية "الأم" لمكسيم جوركي (*1907*). بالإضافة إلى ذلك فإن روايات نجوجي من "حبة قمح: *A Grain of Wheat*" -(*1967*) إلى "ماتيجاري: *Matigari*"، تستلهم طاقات مهمة من تمرد "الماو ماو" ضد الحكم البريطاني في الخمسينيات، كما أن "الماو ماو" يشغلون كذلك مكانا مركزيا في روايات كينية كثيرة أخرى من بينها رواية "تشارلز مانجوا: *Charles Mangua*": "ذيل في الفم: *A Tail in the Mouth*" (*1977*) ورواية "ميجا موانجي: *Meja Mwangi*": "هيكل لكلاب الصيد: *Carcase for Hounds*" (*1974*) ورواية "طعم الموت: *Taste of Death*" (*1975*) للكاتب نفسه. بالمثل هناك روايات من زيمبابوي مثل "عظام: *Bones*" (*1988*) لـ "شينچيراي هوف: *Chinjerai Hove*"، و"حصاد الشوك: *Harvest of Thorns*" (*1989*) لـ "شيمر شينوديا: *Shimmer Chinodya*"، تتناول حرب تحرير زيمبابوي الطويلة الشاقة من الحكم الأبيض، بينما تركز رواية "مايومبي: *Mayombe*" (*1984*) لـ"بيبيتيلا: *Pepetela*" على حرب استقلال أنجولا عن الحكم البرتغالي. مثل روايات الحرب هذه، تستدعي الأهمية المركزية للحرب الوطنية العظمى (الحرب العالمية الثانية) في أعمال رئيسية تنتمي إلى مدرسة الواقعية الاشتراكية مثل رواية "أناتولي إيفانوف: *Anatoli Ivanov*": "النداء الخالد: *The Eternal Call*" (*1971-1977*)، ورواية "ألكساندر فاديف *Fadeyev*": "الحارس الشاب:

"*The Young Guard*" (*1945*)، ورواية "بوريس بوليفوى: *Boris Polevoi*":
"قصة رجل حقيقى: *Story of a Real Man*" (*1946*)، ورواية "يورى كريموف:
Yuri Krymov": "*Tanker Derbent*" (*1938*)، ورواية "كونستانتين سيمونوف:
Konstantin Simonov": "أيام وليال:- *Days and Nights*" (*1944*)، ولكن
الروايات الأفريقية عن الحرب ضد الاستعمار تستدعى، على نحو أكثر
مباشرة، أهمية الحرب الأهلية من ١٩١٧ إلى ١٩٢٠ فى الواقعية الاشتراكية
السوفيتية الباكرة، وذلك من خلال أعمال مهمة مثل رواية "ديمترى فريمانوف:
Dimitri Furmanov": "تشاپاييف: *Chapayev*" (*1923*) ورواية "شولوخوف:
Sholokhov": "الدون الهادئ: *Quiet Flows Don*" (*1928*)، ورواية "ألكساندر
سيرافيموفتش: *Alexander Serafimovich*": "الفيضان الحديدى: *The Iron
Flood*" (*1942*)، ورواية "فادييف: *Fadeyev*": "الحشد: *The Rout*" (*1927*)،
وروايـــة "نيكــولاى أوستروفسكى: *Nikolai Ostrovsky*": "تقسية الصلب:
How the Steel was Tempered" (*1932-1934*)، ورواية "ألكسى تولستوى:
Alexei Tolstoy": "المحنة: *The Ordeal*" (*1919-1941*). كل هذه الأعمال تركز
بشكل رئيسى على تلك اللحظة الباكرة الحاسمة فى التاريخ السوفيتى.
الحروب الأهلية مهمة كذلك فى الأدب الروائى الأفريقى رغم أن ذلك يظهر
على نحو أكثر قتامة وبخاصة فى الأعمال التى تتناول حرب نيچيريا ـ
بيافرا الأهلية (١٩٦٧- ١٩٧٠)، مثل رواية "شوينكا: *Soyinka*": "موسم
الضياع: *Season of Anomy*" (*1973*)، ورواية "إليشى أمادى: *Elechi Amadi*":
"النفور: *Estrangement*" (*1986*)، ورواية "بوشى إيميشيتا: *Buchi Emecheta*":

"الوجهة بيافرا: ***Destination Biafra*** "(*1982*)، ورواية "فستوس إياى: ***Festus Iyayi***": "أبطال: ***Heroes***" (*1986*).

بالإضافة إلى أوجه الشبه هذه من ناحية الموضوع وبشكل عام، يجب ألا ننسى أن كثيرا من كُتَّاب أفريقيا فى مرحلة ما بعد الاستعمار كانوا متأثرين، على نحو مباشر، بالثقافة الروسية والسوفيتية وبالماركسية عموما، حيث يرى الفيلسوف والروائى الأفريقى "ف. ى. موديمبى: ***V. Y. Mudimbe***" أن الماركسية كانت أهم المؤثرات فى الفكر الأفريقى فى الفترة من ثلاثينيات إلى خمسينيات القرن العشرين[١٨]، بل إنه يلاحظ أكثر من ذلك أن الماركسية بالتوازى مع النقد العام للاستعمار تظل حاضرة بقوة إلى اليوم فى الفلسفة الأفريقية، وهو اعتراف من ناقد يعمل من منظور فوكوى[*] إلى حد ما؛ كذلك هناك كُتَّاب وشعراء ومفكرون مثل "إيمى سيزار: ***Amié Césaire***"، و"ليوبولد سنجور: ***Leopold Senghor***"، و"كوامى نكروما: ***Kwame Nkrumah***"، و"چوليوس نيريرى: ***Julius Nyerere***" الذين قدموا اسهامات مهمة بمحاولتهم لتكييف الإشتراكية مع الإطار الأفريقى. فى الوقت نفسه، كما يشير نقاد مثل "إيمانويل نجارا: ***Emmanuel Ngara***"، و"چورچ ججلبيرجر: ***George Gugelberger***"، كان للماركسية تأثير مهم، ليس فى الفلسفة والسياسة الأفريقية فحسب، بل كذلك فى الأدب، الذى لا يمكن الفصل بينه وبين الفلسفة والسياسة[١٩]؛ ولعل "نجوجى: ***Ngugi***" هو أشهر مثال على هذه الظاهرة، إذ نجده عندما يذكر الروائيين الذين تأثر بهم فى تطوره باعتباره كاتبًا، يضمن قائمته أسماء

(*) نسبة إلى ميشيل فوكو (المترجم).

روسية مثل "نيقولاى جوجول: *Nikolai Gogol*"، و"فيودور دوستيفسكى: *Fyodor Dostoevsky*"، و"ليو تولستوى: *Leo Tolstoy*"، و"جوركى: *Gorky*"، و"شولوخوف: *Sholokhove*"، بالإضافة إلى "أونوريه دى بلزاك: *Honoré de Balzac*"، و"وليم فوكنر: *William Faulkner*"، و"چورج لامنج: *George Lamming*"[٢٠]. كذلك ينبغى ألا نقلل من شأن الدور المباشر الذى لعبه الدعم السوڤيتى فى نمو الثقافة الأفريقية بعد الاستعمار، فقد أصبح "أوسمان سمبينى:- *Ousman Sambène*" مثلا، أبا السينما الأفريقية بعد أن درس فى مدرسة السينما فى موسكو، كما كان كتاب آخرون مثل "نجوجى"، و"إياى"، يعملون ويدرسون فى الاتحاد السوڤيتى بدعم رسمى من الحكومة السوڤيتية؛ والحقيقة أن الاتحاد السوڤيتى قدم - دعما ماديا - ومعنويا هائلا لكثير من الكُتَّاب الأفارقة الذين كانوا فى بداية الطريق لتطوير فنونهم فى السنوات الأولى من الاستقلال الرسمى بعد الحكم الاستعمارى، بينما كان الكُتَّاب الروس، والسوڤيت منهم، يقدمون نماذج مهمة للروائيين الذين كانوا يبحثون عن أشكال جديدة بعيدا عن الهيمنة الغربية.

الجدل الكلاسيكى الذى قدمه "چورج لوكاتش: *Georg Lukács*" فى كتابه "الرواية التاريخية: *The Historical Novel*" معلنا أن الروايات التاريخية العظيمة للقرن التاسع عشر كانت هى التعبير النموذجى عن الواقعية الأدبية وعن أيديولوچية البرجوازية فى الأيام الأولى من صعودها للسلطة فى أوربا، هذا الجدل جعل بالإمكان توقع أن تحتل الرواية التاريخية مكانة مركزية فى ذلك المشروع الأدبى[٢١]. الحقيقة أن "لوكاتش" يقدم هذه الرؤية فى إطار يحث فيه الكُتَّاب الاشتراكيين على اتباع نموذج أسلافهم الغربيين. التاريخ

عنده، باختصار، ليس العالم الخاص بالبرجوازية فحسب، بل بأى طبقة ثورية يحدث أن تكون هى العامل الرئيسى فى التغيير التاريخى فى أى وقت. بحلول القرن العشرين، يجادل "لوكاتش" فى موضع آخر، بأن "الطريق إلى الاشتراكية متطابق مع حركة التاريخ نفسها"[٢٢]، هذا التاريخ الذى استخدمته البرجوازية طويلا لشرعنة سلطتها الجديدة فى أوربا الحديثة، يصبح عند "لوكاتش" الأرضية الرئيسية التى يمكن تحدى الهيمنة البرجوازية عليها. كان يبدو أن الكُتّاب السوفيت يوافقون على ذلك وكان أحد الملامح المميزة للواقعية الاشتراكية السوفيتية هو؛ رؤيتها لنفسها باعتبارها أدبا ما بعد ثورى يسهم فى عملية تحول تاريخى ثورى، ويستمد منها طاقاته فى الوقت نفسه.

بالنسبة لـــ "لوكاتش" (وغيره ممن لديهم إدراك حقيقى لجدلية التاريخ)، ليس هناك أى تناقض بين الاعتقاد بأن الكُتّاب الاشتراكيين الحديثين محتاجون للبحث عن نماذج فى أعمال كتاب برجوازية القرن التاسع عشر من أمثال "وولتر سكوت: *Walter Scott*" و"بلزاك: *Balzac*"، والاقتناع بأن الاشتراكية جزء من تحول تاريخى مستمر سيضع الانتصار التاريخى السابق للبرجوازية موضع للمساءلة، وفى آخر الأمر فإن الانتصار التاريخى الذى من المقرر أن يرويه التاريخ البرجوازى، هو فى نظر الفكر الماركسى مجرد مرحلة – لا أكثر – فى عملية تاريخية أطول تؤدى فى النهاية إلى انتصار الاشتراكية. بالإضافة إلى ذلك فإن الظاهرة الكلية للواقعية الاشتراكية السوفيتية تمثل محاولة لمقارعة البرجوازية على ما كان فى الماضى أرضية لها، والصراع من أجل السيطرة على التمثيل التاريخى للمشروع السوفيتى؛ وليس من قبيل المصادفة مثلا أن الكثير من أعظم أعمال الواقعية الاشتراكية

مثل "الدون الهادئ" لـــ "شولوخوف"، و"حيـــاة كليم ســـامچـــن" ***(1927-36)*** لـــ "جوركى"، و"بطرس الأول" لـــ "ألكسى تولستوى" ***(1929-45)*** تنتمى بوضوح إلى جنس الرواية التاريخية، أو أن أعمالا رئيسية أخرى معنية بالتاريخ على نحو جاد (مثل "الأم" و"تقسية الصلب" يمكن أن تعتبر روايات تاريخية، حتى عندما يكون الحاضر هو موضوعها، مثل روايات "بلزاك"). أحد أوجه نفاذ بصيرة التاريخ الثورى، أن التاريخ ليس الماضى فقط، وإنما الحاضر والمستقبل كذلك.

على أن أتباع الواقعية الاشتراكية السوفيت ليسوا الوحيدين من بين كتاب القرن العشرين الذين حاولوا التغلب على تقاليد وقواعد البرجوازية والتاريخ البرجوازى الغربى والانتقال إلى ما هو أبعد منها. على سبيل المثال، مع افتراض وجود تأثير مادى للاستعمار على التاريخ الأفريقى، وتأثير رمزى للتأريخ الاستعمارى على الخيال الأفريقى، يبدو التاريخ ساحة رئيسية للصراع بالنسبة للكُتّاب الأفارقة الساعين إلى مقاومة سيطرة المركز الأوربى على هوياتهم الثقافية. هكذا لن يكون من الغريب أن يستخدم الكُتّاب الأفارقة الروايات التاريخية كثيرا باعتبارها جزءًا من برنامج طويل لتوليد هويات ثقافية جديدة فى مرحلة ما بعد الاستعمار، يتجاوز ذلك التراث البرجوازى الأوربى فى كتابة التاريخ، ويتفادى تعريف الهوية على ضوء الماضى الاستعمارى. كل رواية من روايات "نجوجى"، على سبيل المثال، تتناول لحظة معينة من تاريخ كينيا، وكلها مجتمعة من "النهر فى الوسط: ***The River Between*** ***(1965)*** إلى "ماتيجارى: ***Matigari*** ***(1987)***، تشكل سردية تاريخية شاملة تروى حكاية كينيا منذ الأيام الأولى للاحتلال

البريطانى إلى الفترة المعاصرة فى مرحلة ما بعد الاستعمار، مع التركيز على التراث الكينى فى المقاومة.

إن "نجوجى" يعلن صراحة أن التاريخ الكينى هو الذى يقدم الإلهام الرئيسى لأدبه الروائى، بما يعنى أن "كفاح الشعب الكينى ضد السيطرة الأجنبية" هو "الموضوع المتساوق" فى هذا التاريخ على مدى السنوات الأربعمائة الماضية[٢٣]. على نحو مشابه (وإن كان أقل تحديدا من الناحية السياسية)، فإن "أتشيبى: **Achebe**" يحاول فى أعمال روائية مثل "الأشياء تتداعى: *Things Fall Apart*" (*1958*) أن يزود قراءه من الأفارقة بتصوير واقعى لماضيهم قبل الاستعمار، يخلو من التشوهات والصور النمطية المفروضة على ذلك الماضى فى الكتابات الأوربية. فى الوقت نفسه فإن روايات "أتشيبى" من "الأشياء تتداعى" إلى "كثبان النمل فى حقول السافانا: *Anthills of Savannah*" (*1987*) تتتبع مجتمعة تاريخ الاستعمار القديم والجديد فى نيجيريا. أمثلة أخرى على الرواية التاريخية الأفريقية نجدها لدى "نادين جورديمر: *Nadine Gordimer*" واهتمامها بتاريخ "الأپارتايد" فى أعمال مثل "ابنة بيرجر: *Burger's Daughter*" (*1979*) و"رياضة الطبيعة:- *A Sport of Nature*" (*1987*)[٢٤]، كما نجدها فى تصوير "سمبينى" الدرامى لإضراب عمال السكة الحديد (*1947- 48*) فى المستعمرات الفرنسية فى أفريقيا، وذلك فى عمله "غابات الله الصغيرة: *God's Bits of Woods*" (*1960*) وإعادة القص الخيالى لتاريخ تنزانيا عند "إم. ج. ڤاسانچى: *M. G. Vassanji*" فى "كيس الخيش: *The Gunny Sack*" (*1989*)، وفى ثلاثية "نور الدين فرح: *Nuruddin Farah*" "تنويعات على موضوع

دكتاتورية أفريقية: *"Variations on the Theme of an African Dictatorship* *(1979 – 83)* عن فترة سياد برى فى الصومال، ومحاولة "بن أوكرى: *Ben Okri"* الإمساك بروح تاريخ نيچيريا الحديث من خلال واقعية سحرية بنكهة أفريقية فى رواية "طريق الجياع: *The Famished Road"* *(1991)*، وتصوير "يامبو أولوجيم: *Yambo Ouologuem"* للتاريخ الأفريقى باعتباره دورة لانهائية من العنف فى رواية "مجبول على العنف: *Bound to Violence"* *(1968)*، وعند "آى كوى آرماه: *Ayi Kwei Armah"* فى رواية "ألفا موسم: *Two Thousand Seasons"* – *(1973)*، وهى صيغة أكثر إيجابية وأسطورية من التاريخ الأفريقى (ربما ردا على كتابة أولوجيم).

الأهمية المركزية للتاريخ فى كل من الروايات السوڤيتية والأفريقية نابعة من عدة مصادر، ليس أقلها أن كلا من الروس والأفارقة كان عليهم أن يواجهوا، لفترة طويلة، محاولات إقصاء ثقافاتهم من السرديات التاريخية البرجوازية لأوربا الغربية. فى حالة أفريقيا، لقى هذا الإقصاء اهتماما كبيرا فى السنوات الأخيرة، وهو أمر معروف جيدا الآن. يلاحظ "تجوجى"، على سبيل المثال، أن تاريخ الشعب فى النضال ضد الاستعمار وهو ما يعتمد عليه فى أعماله بشكل رئيسى، غائب فعلا من التاريخ الرسمى لكينيا؛ ويستمر الأمر كذلك حتى فى فترة الاستقلال الإسمى، لنرى أن الحدث الرئيسى فى تاريخ كينيا الحديث هو الاحتلال نفسه وليس المقاومة. هذا الأسلوب فى التأريخ يسترشد بالتراث الاستعمارى المؤلم، الذى لعب دورا رئيسيا فى السيطرة الاستعمارية الأوربية على أفريقيا بتصورها مكانا دون تاريخ،

وقارة غارقة فى ماضى العصور الوسطى غير قادرة على التحرك إلى الأمام، إلى أن جاء إليها المحتلون الأوربيون بالطاقات والمعارف الجديدة. تصف "كاترين كوكرى – فيدروفتش" هذه الظاهرة مشيرة إلى أن:

التواريخ الاستعمارية أبقت طويلا على أسطورة أفريقيا جنوب الصحراء التى يتم غزوها بسهولة وتفيد هى من المسالمة، وبحسب هذه التواريخ، فإن السكان المحليين قد تم إنقاذهم فى آخر الأمر، بفضل "السلام الاستعمارى"، من الصراعات الداخلية بين الحكام المحليين الصغار، الذين لم يكفوا عن الإغارة على أراضى جيرانهم بحثا عـن العبيد أو الماشية[٢٥].

كما يلاحظ "موديمبى: ***Mudimbe***" أن مثل هذه التواريخ "لا تتحدث عن أفريقيا ولا عن الأفارقة، وإنما هى _ بالأحرى _ عملية اختراع وغزو قارة واتهامها "بالبدائية" و"الفوضى"، إلى جانب ما ينجم عن ذلك من وسائل لاستغلالها، وطرق من أجل "تجديدها"[٢٦]. لن يكون مستغربا إذن أن يرى "نجوجى" التاريخ باعتباره أرضية مهمة ينبغى أن يتحدى فوقها كتاب أفريقيا المعاصرون ذلك الإرث الثقافى الاستعمارى. استعادة التاريخ الكينى للمقاومة الوطنية ستصبح مشروعا مركزيا لأدب "نجوجى" الروائى فى مرحلة ما بعد الاستعمار، سعيا للمساعدة فى تقديم ماض صالح لأبناء وطنه من الكينيين لكى يبنوا عليه حاضرا ومستقبلا قابلين للحياة.

كتابة الاستعمار للتاريخ، التى يتصدى لها "تجوجى" تعتمد على تعارض قطبى بين أوربا وباقى العالم، تعارض من ذلك النوع الذى حدده إدوارد سعيد باعتباره مركزيا فى الخطاب الاستشراقى بوجه عام (والأفريقى بالتبعية)(٢٧)؛ والواقع أن أوربا، فى نظر سعيد، تعتمد بشكل رئيسى فى هويتها الثقافية على فكرة أن "الهوية الأوربية أسمى من هويات كل الشعوب والثقافات غير الأوربية"(٢٨). من ناحية أخرى، فإن أوربا نفسها ليست وحدة متناغمة كما يقول سعيد، كما أن "أوربا" التى يصفها فى كتابه "الاستشراق"، هى فى واقع الأمر أوربا الغربية التى بدأت، فى عصر التنوير، تنمى بداخلها شعورا بالتفوق الأخلاقى والثقافى، ليس بالنسبة لغير الأوربيين فحسب وإنما للأوربيين الشرقيين كذلك(٢٩). كانت الصورة الناتجة لأوربا الشرقية (مع تركيز خاص على مناطق مثل روسيا والبلقان) باعتبارها بلادا بدائية وبربرية يحكمها طغاة ويسكنها بدو شبه متوحشين، هذه الصورة تبدو متوافقة مع الرؤية الاستعمارية لأفريقيا، كما تقدم، فى الوقت نفسه، أرضية مهمة لقدر كبير من الرطانة الغربية حول الحرب الباردة، يمكن رؤيتها متأججة بسبب الرعب من الشيوعية ومخاوف عرقية من بدائية أوربا الشرقية. فى الوقت نفسه، فإن المخاوف الاستشراقية لروسيا (التى تمتد إلى ما وراء شرق الصين) مرتبطة بالاستعمار بشكل مباشر، مثلما كان البريطانيون يبررون توسعهم الإمبراطورى فى القرن التاسع عشر على أساس أنه كان ضروريا لمواجهة خطر التوسع الروسى(٣٠).

خطاب أوربا الغربية عن روسيا كان يتصور الروس دائما شعبا بلا تاريخ، وهو يشبه كثيرا أسلوب تصور الأفارقة فى التواريخ الغربية

الاستعمارية. كُتَّاب القرن التاسع عشر فى روسيا مثل "ألكساندر بوشكين:- *Alexander Pushkin*" و"جوجول: *Gogol*" و"دوستيفسكى: *Dostoevsky*" و"ليو تولستوى: *Leo Tolstoy*" كانوا مهمشين فى التاريخ كما سيكون كُتَّاب أفارقة مثل "نجوجى" فيما بعد. فى دراسته المهمة عن أدب دوستيفسكى الروائى، على سبيل المثال، يقول الناقد "ميكايل هولكست: *Michael Holquist*" إن الهويات الهشة وغير المستقرة لشخصيات دوستيفسكى، تعكس الأسلوب الذى أدى به الشعور بالوجود خارج التيار الرئيسى للتاريخ الأوربى إلى شعور ملتبس بالهوية الثقافية فى روسيا القرن التاسع عشر بشكل عام. وعلى الرغم من قوة الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر، يرى "هولكست" أن "الشك فى وجود أدب قومى، وليس إثبات وجود ثقافة روسية، كان هو الشعور السائد فى أوائل القرن التاسع عشر"(٣١)، ثم يلقى الضوء على هذه الفكرة بعد ذلك بالإشارة إلى عمل "بيوتر تشادايف: *Pyotr Chaadaev*" أحد مفكرى القرن التاسع عشر بأنه:

> **قطعا للشك فى تاريخ مؤسسات روسية معينة، سياسية وثقافية، يعلن صراحة أن الروس لم يكن لديهم ماض بالمرة: "التجربة التاريخية لم يكن لها وجود بالنسبة لنا. مرت عصور وأجيال دون فائدة، وكأن قانون البشرية العام كان معلقا "ويواصل كلامه عن الروس وكأنهم كانوا "خارج الزمن"(٣٢).**

وفوق ذلك كله، يرى "هولكست" أن محاولات شخصيات دوستيفسكى استخدام السرد وسيلة لتطوير شعور بالذات، يوازى مشروع القرن التاسع

عشر الروسى الأوسع لتطوير السرد التاريخى لخلق شعور بالهوية القومية؛ والحقيقة أن الأدب فى نظر "هولكست" كان يعتبر ميدانا مهما لمحاولات تأسيس هوية ثقافية مستقرة فى القرن التاسع عشر؛ والنتيجـــة أن "التاريخ فى روسيـــا كان كثيرا ما يُعَادَلُ بالتاريخ الأدبى"(٣٣). فى الوقت نفســـه، على الرغم من أن كُتَّابـــا مثل "چى. آر. درچاڤن: *G. R. Derzhavin*" و"إن. إم. كارامزين: *N. M. Karamzin*" كانوا قد سعوا بقوة لإيجاد صوت أدبى روسى، فإن المقتضيات الخاصة بالتاريخ الروسى تركت كُتَّاب القرن التاسع عشر الأوائل مثل "پوشكين" و"جوجول" دون تقاليد أدبية روسية يؤسسون عليها. وهكذا كان مثل أولئك الكُتَّاب مجبرين على محاولة خلق تقاليدهم ومواضعاتهم الخاصة، وفى الوقت نفسه محاولة تفادى سيطرة تقاليد ومواضعات الغرب والحصول على الاعتراف والاحترام من نظرائهم الغربيين.

بهذا المعنى، فإن وضع الكُتَّاب الروس فى القرن التاسع عشر يسبق مباشرة ذلك الوضع الذى وجد فيه كُتَّاب ما بعد الاستعمار أنفسهم فى العقود الأخيرة؛ ولأنهم كانوا يستخدمون اللغات الأوربية ويتناولون الأنواع الأدبية الأوربية، فإن كتاب أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية والكاريبى كانوا يسعون بكل قوة لكسب احترام عالم غربى قوى مازال يسيطر عليه مفهوم التنوير القديم، وهو أن القدرة على القراءة والكتابة متطلب أساسى من متطلبات الإنسانية الحقة. إلا أن كُتَّاب ما بعد الاستعمار، وهم يحاولون إثبات قدرتهم على الكتابة بشروط الغرب، كان عليهم فى الوقت نفسه محاولة الإسهام فى تطوير الهويات الثقافية إلى ما هو أبعد من إرث السيادة الاستعمارية السابقة. الوضع الثقافى والتاريخى لروسيا فى القرن التاسع عشر، يختلف تماما عنه

فى أفريقيا ما بعد الاستعمار؛ فبينما كان كثير من الروس فى القرن التاسع عشر يتبعون خطى بطرس الأكبر، كانوا يحاولون إدخال تنوير أقصوا عنه طويلا، فإن الأفارقة بعد الاستعمار مازالوا يكافحون للتعامل مع نتائج تنوير فرض عليهم عنوة أثناء مرحلة الاستعمار. بهذا المعنى فإن المشروعات الثقافية للكتاب الروس فى القرن التاسع عشر وكتاب أفريقيا بعد الاستعمار مختلفة تماما، على الرغم من أننا ينبغى أن نتذكر كذلك أن شخصيات رئيسية مثل "جوجول" و"دوستيفسكى" قد وقفوا بثبات إلى جوار دعاة السلافية فى الحروب الثقافية الثنوية التى اندلعت فى مجتمعهم، وشجبوا النفوذ الغربى باعتباره "تلوثًا أخلاقيًا وروحانيًا" لروسيا الحقيقية (المسيحية الأرثوذكسية).

من عدة أوجه إذن، فإن الكتاب الروس الذين يشبهون كتاب أفريقيا بعد الاستعمار فى وضعهم التاريخى، ليسوا شخصيات القرن التاسع عشر مثل "بوشكين"، و"دوستيفسكى"، و"ألكسى تولستوى". الأدب السوفيتى نفسه، قبل كل شىء، هو أدب ما بعد استعمار بمعنى ما. الفترة من بطرس الأكبر إلى ثورة أكتوبر، يمكن النظر إليها باعتباره مرحلة شبه استعمارية كانت روسيا فيها مستغلة من قبل الرأسمالية الغربية الناشئة، أو على الأقل خاضعة للسيطرة؛ وإن لم يكن ذلك حرفيا بواسطة القوى الأوروبية الغربية، سيكون مجازيا، بواسطة الخطاب الاستعمارى للتنوير الغربى الذى كان يعتبر نفسه التجسيد العام للحداثة. طبيعة الثورة الروسية وكونها ذات مرحلتين، تنطوى فى الوقت نفسه على محاولات روسيا التغلب على هذا الإرث. ثورة مارس يمكن النظر إليها إذن باعتباره قطيعة ضرورية مع الماضى الإقطاعى لروسيا القيصرية، بينما ثورة أكتوبر تحمل هذه العملية أبعد من ذلك نحو

رفض معاد للاستعمار ولأيديولوچية البرجوازية الغربية التى كانت قد تسربت تدريجيا إلى روسيا وكانت فى حالة انتصار مؤقت فى الفترة من مارس إلى أكتوبر ١٩١٧. باختصار، الثورتان الروسيتان معا، تمثلان بالتحديد الحركة المزدوجة نحو التحرر، التى كان "فرانز فانون: ***Frantz Fanon***" يراها ضرورية فى أفريقيا المستعمرة: الاستقلال عن الحكم الأوربى الأبيض أولا، ثم ثورة طبقية لقلب البرجوازية المحلية التى يمكن أن تصل إلى السلطة فى لحظة التحرر(٣٤).

وثاقة الصلة بين عمل "فانون" والوضع السوفيتى ما بعد الثورى (وكذلك الأدب السوفيتى بعد الثورة)، يمكن أن نراها بوضوح فى رواية جوركى "كليم سامچن: ***Kalim Samgin***"، أحد أهم الأعمال الأدبية التى ظهرت فى الاتحاد السوفيتى، التى لم تقرأ على نطاق واسع فى الغرب برغم سمعة جوركى الإيجابية نسبيا هناك (مقارنة بغيره من الكتاب السوفيت)، وربما أيضا بسبب الطول المفرط للعمل (أربعة مجلدات – ثلاثة آلاف صفحة).

"كليم سامچن" عمل غير عادى من أعمال ما بعد الثورة بسبب بطلها البرجوازى وتركيزها على الفترة السابقة على ثورة أكتوبر؛ والحقيقة أن أوجه الشبه بين هذا العمل، وهو أهم أعمال "جوركى" بعد الثورة، والصورة النمطية الغربية لروايات الواقعية الاشتراكية (البطل الإيجابى والنهاية السعيدة وحسم كل الصراعات لصالح التقدم نحو الاشتراكية)، وذلك بالرغم من مكانة "جوركى"، التى لا تنازع، كأب للواقعية الاشتراكية السوفيتية. كل روايات "جوركى"، فى الحقيقة، تختلف بشكل رئيسى عن وجهة النظر الغربية

النمطية للواقعية الاشتراكية، مثلها فى ذلك مثل معظم الروايات السوفيتية، فهى تصور براعة النمط، الذى باستعادته يبدو مجرد مثال آخر على دعاية الحرب الباردة الغربية ولقطة ذات رؤى هستيرية لجماعات شيوعية تجتاح الغرب وتقوم بالسلب والنهب والاغتصاب على طول الطريق.

"كليم سامجن"، عمل أساسى من أعمال الواقعية الاشتراكية، يصور الضرورة التاريخية للثورة الروسية عن طريق التفصيل الملحمى للميلاد المجهض للبرجوازية الروسية، التى كانت تصارع من أجل النفوذ والسلطة فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. بهذا المعنى، فإن "جوركى" يسير مباشرة على خطى الروائيين التاريخيين (كتاب الرواية التاريخية) مثل "سكوت: *Scott*" تحديدا، كما يرى "لوكاتش".

عند "لوكاتش"، "الروايات العظيمة فى الأدب العالمى، وخاصة روايات القرن التاسع عشر لا تصور انهيار المجتمع بقدر ما تصور عملية تفسخه. كل رواية تتناول إحدى مراحل هذه العملية، الهدف الأساسى للرواية هو تمثيل الأسلوب الذى يتحرك به المجتمع"[٣٥]. وهكذا فإن روايات "سكوت" تسرد عملية كنس كاملة لأسلوب حياة بكامله فى أسكتلندة الإقطاعية التى كانت تسيطر عليها عشيرة؛ صحيح أنها تتناول هذا الأسلوب بتعاطف بينما تتناول أفوله باعتباره أمرًا حتميًا، وليس باعتباره نوعًا من الحنين للماضى، مثلما تتناول "الدون الهادئ" لـــ "شولوخوف" أفول المجتمع الزراعى للقوزاق عندما كانت روسيا تتحرك نحو الاشتراكية. فى الوقت نفسه، إذا كان "سكوت" يصور أفول المجتمع الاسكتلندى الإقطاعى باعتباره متطلبًا تاريخيًا

ضروريًا لصعود الرأسمالية البريطانية، فإن "كليم سامچن" تحكى عن تحلل المجتمع البرجوازى فى روسيا حتى قبل حدوثه بالكامل؛ وهكذا لا يكون "جوركى" صدى لـــ "سكوت" فحسب، بل إنه يتوقع الوضع بعد الاستعمار كذلك. الرؤية البصيرة الرئيسية لرواية "كليم سامچن" هى أن البرجوازية الروسية الناشئة، كانت بالفعل متفسخة قبل الأوان، وبالأسلوب نفسه الذى كان "فانون" يتخيل به تفسخ البرجوازية الأفريقية بعد الاستعمار قبل الأوان أيضا، تلك البرجوازية التى ستصل إلى السلطة متأخرة تاريخيا، وهكذا تصبح مجرد صدى لصعود سلفها الأوربى. من هنا يمكن الإشارة إلى صحة ملاحظة "ماركس" الشهيرة عن التكرار الحتمى للأحداث التاريخية: باعتباره مأساة أولا، ثم كمهزلة بعد ذلك. "كليم سامچن" واضحة تماما فى تصويرها تفسخ البرجوازية الناشئة فى روسيا ما قبل السوفيتية، فتعطى – بين أشياء أخرى – الكذبة للخيال الغربى المعروف بأن روسيا ستصبح ديمقراطية حديثة لو سمح لحكومة "كيرنسكى: ***Kerensky***" بأن تمضى فى طريقها دون تدخل وقح من لينين والبولشفيك(٣٦). فوق ذلك، فإن "جوركى" يجعل قدرته الثورية حتمية لا مفر منها، عندما يجعل بطله يسقط ميتا، "رمزيا"، لحظة وصول "لينين" المنتصر إلى بطرسبورج فى طريقه للسلطة. هكذا يعلن وفاة البديل البرجوازى وميلاد الاشتراكى.

للمقارنة، يمكن أن نورد نصا مثل نص "آرماه: ***Armah***": "الجميلون لم يولدوا بعد: ***The Beautiful Ones Are Not Yet Born***" ***(1969)*** الذى يستخدم

منظورا فانونيا(*) واضحا، لكى يفصل هموم غانا فى مرحلة ما بعد الاستعمار، ولكنه ينتهى بصورة إيجابية عن مستقبل يوتوبى ممكن، سيولد فيه "الجميلون" فى النهاية عندما يكتشف البطل (وهو رمزى دون اسم) حافلة تحمل صورة زهرة (رمز تقليدى لإعادة الميلاد) تحيط بها أسطورة تتكرر فى عنوان الكتاب[٣٧]. وكما يقول "نيل لازاروس: *Neil Lazarus*" فإن هدف "آرماه" فى هذا الكتاب هو أن "يصف الشروط المسبقة للتغيير والقيود القائمة لكى يتم ذلك، كما أن الرواية مصاغة وفقا لافتراض يرى أن المرء يمكنه أن يطمح بحق إلى إحداث تغيير ثورى فى عالمه من خلال معرفة المرء به ورؤيته كما هو فحسب"[٣٨]. "لازاروس" هنا يعبر عن فكرة أن عمل "آرماه" يشبه مسرحيات "برتولت برخت: *Bertolt Brecht*"، ولكن "جوركى"، ربما، يقدم تناظرا أكثر مباشرة. إن رسالة "الجميلون" لا تشبه رسالة "كليم سامچين" فى عدة جوانب مهمة فحسب، ولكن العنوان والرسالة المصاحبة لرواية "آرماه" يمكن ملاحظتها بوضوح بالقرب من نهاية عمل "جوركى" الأوتوبيواجرافى "جامعاتى: *My Universities*" (*1923*)، عندما يقول المزارع المستنير "بارينوف: *Barinov*" لـــ "جوركى" الصغير "الأشـــرار هم الحقيقـــة، ولكـــن أين الطيبـــون؟ إنهم، حتى، لم يخترعوا بعد. لا"[٣٩].

ليس "آرماه" وحده بالطبع هو الذى تأثر بـــ "فانون" من بين كتاب أفريقيا، فالمعروف أن "فانون" هو الذى قدم أهم أساس نظرى لرؤيا "نجوجى" السياسية، كما أن التأثير القوى لـــ "فانون" (وللفكر الماركسى بشكل عام)

(*) نسبة إلى "فرانز فانون" (المترجم).

على كتاب ما بعد الاستعمار فى أفريقيا أمر معروف جيدا. "سمبينى" و"إياى" و"ألكس لاجوما" هى أول الأسماء (إلى جانب "آرماه" و"نجوجى") التى ترد على الذهن فى تصويرها هذه الظاهرة. من ناحية، فإن "كليم سامچن" وغيرها من النصوص الروسية بعد الاستعمار تختلف جذريا عن الروايات الأفريقية عن التحلل الذى حدث فى مرحلة ما بعد الاستعمار، بمعنى أن كتابا سوفيتًا مثل "جوركى" يمكن أن يستندوا إلى الثورة الروسية باعتبارها أرضية، وذلك يجعلهم أسبق بخطوة من نظرائهم الأفارقة فى الرواية الفانونية للتاريخ الثورى. يضاف إلى ذلك أن الروائيين الروس، إذا كان قد انتهى بهم الأمر عند نقطة مختلفة فى مسار السرد التاريخى، فذلك أيضا لأنهم دخلوا تيار التاريخ (بالمعنى الأوربى الغربى البرجوازى) بطريقة مختلفة عن دخول الأفارقة. فى أفريقيا، "التاريخ" جاء أولا على متن سفن العبيد وفى أشخاص بعثات التبشير التى كانت مكرسة لتدمير الثقافات والأديان الأفريقية الأصلية. فى روسيا، هذه العملية بدأت على نحو أكثر إيجابية من خلال محاولات "بطرس الأكبر" فى القرن السابع عشر، لتحويل روسيا، التى كانت لاتزال منتمية إلى العصور الوسطى، لكى تسير على امتداد خطوط من وحى التنوير الغربى. مشروع "بطرس" أحدث تغيرات رئيسية فى المجتمع الروسى (وبخاصة بالنسبة للكنيسة الأرثوذكسية)، بينما كان إسهام روسيا فى الحياة الثقافية والسياسية لأوربا عملا هامشيا وثانويا فى أحسن الظروف. فى الوقت نفسه، فإن الانقطاع الراديكالى الذى حدث لمجرى تدفق التاريخ الروسى أثناء حكم "بطرس"، فصل الروس عن ثقافاتهم المحلية وعن تراثهم السياسى

كذلك، وهو ما أسهم فى النهاية فى شعور الروس بالاغتراب التاريخى فى القرن التاسع عشر كما وصفه "هولكست".

لم يكــن غريبا أن تتنــاول كلاً من الروايــات التاريخية الروسيــة والأفريقية، مرارا وتكرارا، لَحظة دخول التاريخ الغربى هذه. محاولات "بطرس" لتحويل روسيا، على سبيل المثال، هى مادة رواية "ألكسى تولستوى" التاريخية "بطرس الأول" التى يصفها "ك. زيلنسكى: ***K. Zelinsky***" بأنها مع "الدون الهادئ" "ذروتا الأدب الروائى السوفيتى"(٤٠). الرواية تستدعى "بطرس الأول"، على نحو شديد الحيوية، ونسيج الحياة الروسية فى الزمن المظلم البربرى لبطلها الرمزى، وتضع يدها بقوة على تعقد وتناقضات نقطة التحول الفارقة تلك فى التاريخ الروسى؛ كما تقدم شخصيات من كل طبقات المجتمع الروسى الذى يتم تصويره باعتباره كيانًا كليًا متداخلاً، بالأسلوب نفسه تقريبا الذى يصفه "لوكاتش" باعتباره مشروعًا مهمًا فى الروايات التاريخية الكبرى. من الواضح، حقيقة، أن روسيا هى البطل الحقيقى للنص رغم أن "بيتر" نفسه هو الشخصية الرئيسية بالمفهوم التقليدى؛ وعلى الرغم من حرص "تولستوى" على تجنب تصوير الثورة، وفق محاولة "بيتر"، بوصفها نوعًا من التوقع الرمزى للمشروع السوفيتى، فإنه يوضح مكانة "بطرس" باعتياره سلفًا للبولشفيك، ومجرد معاصر ساعد فى دفع روسيا البدائية خطوة إلى الأمام نحو اليوم الذى سيصبح فيه الاتحاد السوفيتى إمكانية تاريخية؛ وعلى الرغم من تقديم "بطرس" على نحو تبسيطى، يأتى ذلك فى إطار ورؤية إيجابيتين مثل مشروعه التحديثى.

فى الوقت نفسه، فإن الروايات الأفريقية عن بدايات الهيمنة الأوربية فى أفريقيا كثيرة؛ كما أن رواية "تجوجى" "النهر فى الوسط" مثال جيد على رواية تتناول هذه العملية من منظور معقد، شديد العداء للاستعمار، بينما ترفض إقرار العودة إلى الحنين إلى الماضى قبل الاستعمارى. التاريخ عند "تجوجى" يتحرك إلى الأمام فحسب. رواية "مجبول على العنف" تولى، كذلك، اهتماما للحظات الحكم الأوربى الأولى فى أفريقيا، بينما تقدم رؤية أكثر تشاؤما للتاريخ الأفريقى باعتباره دورة لا نهائية من العنف، الاحتلال الأوربى مجرد مرحلة فيه. رواية "آرماه": "ألفا موسم" تقدم رؤية پانورامية بالمثل، تعترف بالإسهام الأصيل فى تاريخ العنف المهلك فى أفريقيا، وتتضمن على الرغم من ذلك عنصرا يوتوبيا مهما يبقى على الأمل فى مستقبل أفضل على طريق المجتمع الأفريقى التقليدى.

على الرغم من ذلك، فإن رؤية "تولستوى" لإصلاحات "بطرس" بوصفها خطوة تقدمية، يمكن مقارنتها بنص مثل "الأشياء تتداعى"، الذى يوحى عنوانه المستوحى من "ييتس: ***Yeats***" بالطبيعة الصادمة والمدمرة للتحديث فى أفريقيا المستعمرة. فى مقابل الشخصية الديناميكية التاريخية العالمية لبطرس الأكبر، تصور رواية "أتشيبى" البطل التراچيدى "أكونكو"، الذى يعكس موته موت مجتمع "الإيجبو" التقليدى الذى كان شخصية قيادية فيه من قبل. "أتشيبى" يوضح أن هدفه الرئيسى فى الكتاب هو تزويد القراء الأفارقة بتصوير واقعى لماضيهم قبل الاستعمار، خال من التشوهات والصور النمطية المفروضة عليه كما فى الكتابات الأوربية عنه. الأفارقة فى كتاب "أتشيبى" لا يعيشون فى بدائية وحشية، وإنما فى مجتمع معقد، "الحياة

فيه محاصرة ومتداخلة ومتسقة مع سلسلة من الاندفاعات الإنسانية، مجتمع يعترف بالمبادئ الأرستقراطية والديمقراطية معاً. حياة تعيشها عشيرة من المتساوين يجتمعون بالأسلوب الأثيني"[٤١].

رسائل "أتشيبى" التى تذكرنا بأن مجتمعات ما قبل الاستعمار فى أفريقيا كانت تعمل على هذا النحو المعقد، وهى بالطبع رسائل ذات قيمة لكل من القراء الأفارقة والغربيين. فى الوقت نفسه فإن "أتشيبى" يذكرنا بأن مقدم "الحضارة" الأوربية كانت له آثار كارثية على ثقافة "الإيجبو" التقليدية، كما كان (وبخاصة عندما يضاف إليها منظور أربعين عاما من التاريخ ما قبل الاستعمارى تقريبا) شرطا مسبقا لحركة، ليس فى اتجاه مستقبل ذهبى، وإنما نحو بؤس وأهوال حرب بيافرا والدكتاتوريات العسكرية التالية فى نيچيريا. من ناحية أخرى، وأيا كانت مأسوية آثار الاحتلال الأوربى على ثقافة الإيجبو، فقد يمكن الجدال كذلك (كما فعل "ميكايل ڤالدز: *Michael Valdez*" بالفعل) بأن "أتشيبى" رغم حدة نقده للاستعمار، فإنه يقبل فى النهاية بالحتمية التاريخية للتحديث، وعلى نحو يبدو منه الاتفاق المبدئى مع "الموروث التاريخانى لتفكير هيجل"[٤٢]. بالنظر إليها على هذا النحو، تبدو "الأشياء تتداعى" شبيهة بروايات "سكوت" التاريخية، وبخاصة عندما يروى "أتشيبى" عن موت ثقافة الإيجبو، ويروى "سكوت" عن سقوط ثقافة العشيرة الأسكتلندية، (أو موت ثقافة القوزاق الروسية كما يروى شولوخوف مثلا). فى الروايات الثلاث تقديم ثقافة أقدم، يمهد لموجة انقضاض الحداثة؛ وعلى الرغم من أن "سكوت" و"شولوخوف" فى آخر الأمر يصادقان على هذه العملية باعتبارها

خطوة ضرورية نحو انتصار الحداثة، كل فى مجتمعه، فإن "أتشيبى" يصف العملية من منظور منافس مهزوم للحداثة.

بهذا المعنى، يكون الكتاب السوفيت الذين جاءوا فى أعقاب ثورة اشتراكية ناجحة، أقرب إلى "سكوت" من غيرهم من كتاب أفريقيا مثل أتشيبى رغم أن الحالة هى نفسها، إذ إن الكتاب السوفيت بعد الثورة كانوا يعملون فى وقت كان فيه انتصار الاشتراكية التاريخى مؤكدا، وبالتالى كانوا إلى حد ما يستشرفون المستقبل فى رؤيتهم للتاريخ. الكثير من الروايات التاريخية كذلك يصور المكونات اليوطوبية القوية التى لابد من أن تكون بالضرورة، موجودة فى المستقبل. ربما تكون "نادين جورديمر: ***Nadine Gordimer***" هى الكاتب الأفريقى الذى يشبه الكتاب السوفيت إلى حد بعيد فى هذا الجانب، وخاصة فى روايتها "رياضة الطبيعة" التى تتصور فيها انتهاء "الأبارتايد" على نحو سوف يتحقق بعد وقت قصير. فى الوقت نفسه فإن تعقد العلاقة بين الكتاب الأفارقة والسوفيت فيما يتعلق بانشغالهم بالتاريخ، يعكس تعقد ظاهرة الحداثة نفسها، فمن زاوية يمكن النظر إلى الاتحاد السوفيتى باعتباره ذورة التنوير، وبالتالى باعتباره ظاهرة يمكن الجمع بينها وبين "الغرب" فى مواجهة الثقافات الأفريقية وغير الغربية؛ ومن زاوية أخرى يمكن النظر إلى الاتحاد السوفيتى باعتباره ينتمى إلى ذلك الصنف من الثقافات غير الغربية التى طالما أقصيت من التنوير وتحاول منافسة الغرب فى السوق السياسية والاقتصادية الكونية.

السقوط الحديث للاتحاد السوفيتى، بالطبع، حدث يلقى ضوءا جديدا على ظاهرة الحداثة فى روسيا، على الرغم من أن المتضمنات الدقيقة لهذا

الحدث فى حاجة إلى تأكيد. فإذا كان المرء، على سبيل المثال، يمكن أن يتفق مع "چون جراى: *John Gray*" فى أن محاولة بناء دولة اشتراكية فى الاتحاد السوڤيتى كانت "أعظم مشروع عقلانى فى التاريخ الإنسانى" و"مكونا عظيما من مكونات التنوير"، فمن المؤكد أن يلقى سقوط الدولة السوڤيتية الكثير من الشك على الإنتصار التاريخى الحتمى للحداثة. "جراى" يعتقد أن السقوط السوڤيتى، فى آخر الأمر، لن ينظر إليه أحد باعتباره اندفاعة أخرى فى الحركة التى لا يمكن مقاومتها نحو الغربنة، وإنما باعتباره بداية ردة تاريخية عالمية لهذه الحركة"(٤٣). هذا السقوط إذن "ربما لا يكون من الأفضل فهمه – لحسن الحظ – باعتباره انتصارًا للرأسمالية الغربية، وإنما – بدلا من ذلك – كلحظة حاسمة فى الحركة الكونية المناهضة للعولمة، القائمة على قدم وساق الآن فى أجزاء كثيرة من العالم، حيث يتم التنصل من الأيديولوچيات الغربية ورفض وازدراء أساليب الحياة الاجتماعية الغربية"(٤٤). باختصار، التنوير بالنسبة لـــ "جراى" إفلاس، أما أفضل أمل فى المستقل فيوجد فى الثقافات غير الغربية، ولكنه على الرغم من ذلك يظل قلقا خشية أن يكون الإمتداد الكونى لمشروع التنوير قد لوَّث الكثير من تلك الثقافات عن طريق "المشروع الحداثى الراديكالى لإخضاع الطبيعة باستخدام التكنولوچيا فى استغلال الأرض لأغراض بشرية"(٤٥).

تحليل "جراى" للأحداث الأخيرة باعتبارها انتصارا للثقافات الأصلية الكثيرة، غير الغربية، فى الاتحاد السوڤيتى السابق على توجه التنوير فى الدول السوڤيتية الرئيسية. هذا التحليل فى حاجة إلى تفحص على ضوء العوامل العديدة المعقدة، التى ليس أقلها أن سقوط الاتحاد السوڤيتى كان يبدو

وكأنه يشع من موسكو نفسها إلى الخارج، لكى يصل فى النهاية إلى كازاخستان وتركمانستان ولكنه لا يتأصل هناك. من جانب آخر، فإن اعتقاد "جراى" أن سقوط الاتحاد السوفيتى كان نقطة تحول رئيسية فى تاريخ العالم يشترك فيه كثير من الباحثين الذين قد يتفق معهم فى القليل جدا، موحيا بالأهمية البالغة لفهم التجربة السوفيتية (وربما الثقافة السوفيتية) بالنسبة لكل من يسعى لفهم مسار الحداثة فى القرن العشرين. على سبيل المثال، رؤية "جراى" للثقافة السوفيتية باعتبارها نتاجا للتنوير، هذه الرؤية تستدعى إلى الذهن _ من جوانب عدة _ عمل "تيودور فون لاو: *Theodore Von Laue*" الصادر عام ١٩٨٧ بعنوان: "ثورة الغربنة العالمية: *The World Revolution of Westernization*"– الذى يصور فيه تاريخ القرن العشرين باعتباره قصة الانتصار العالمى للغربنة التى يمكن اعتبارها مرادفا للحداثة تقريبا. فى نظر "لاو"، ربما يكون السوفيت هم الذين أظهروا بالفعل أبرز مقاومة للغربنة، ولكنهم كانوا أنفسهم يمثلون قوة غربنة من نوع يختلف قليلا. وعلى الرغم من أن "فون لاو" ليس متفائلا تماما بخصوص عالم متغربن متوقع، فإنه يختلف عن "جراى" فى أنه لا يرى سببا خاصا لضرورة أو حتمية انتهاء الغربنة[٤٦]. بهذا المعنى.فإنه يستبق مفهوم "فوكوياما: *Fukuyama*" الذى ظهر بعد الحرب الباردة وهو أننا قد وصلنا إلى "نهاية التاريخ"، وإن كل ما يتبقى هو عملية تنظيف ثانوية، سوف تؤكد فيها الرأسمالية و"الديمقراطية" الغربية هيمنتها الكونية الدائمة[٤٧].

"جراى" يرد فى الحقيقة على "فوكوياما" مباشرة فى كثير من أعماله الأخيرة معلنا أن رؤيته – رؤية فوكوياما – "نموذج عبثى" للتاريخ[٤٨].

الحقيقة أن فكرة "فوكوياما" عن التاريخ يمكن تفنيدها من عدة أوجه، ولعلنا نذكر ملاحظة "چون لوكاتش" الحصيفة بأننا نعيش بالتأكيد فى نهاية القرن، بيد أنه من الصعب اعتبار ذلك يمثل نهاية التاريخ تماما. "لوكاتش" يسلم حتى بأننا نعيش بالتأكيد بداية نهاية العصر الحديث، ولكن ذلك بالنسبة له ليس سوى البداية الأبدية لانتصار رأسمالى ديمقراطى. هناك بالطبع نقاط ضعف خاصة فى طرح "لوكاتش"؛ فمن ناحية نجده يسقط أحيانا فى معاداة فجة للشيوعية على الرغم من تصويره للأمريكيين المناهضين لها بأنهم انتهازيون. هكذا يرثى لسقوط الاتحاد السوڤيتى، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرى أن الرأسمالية والديمقراطية (مصطلحات فوكوياما الأساسية) قد تجاوزتا حدودهما القصوى واتخذتا توجهات جائرة، بما فى ذلك الميل نحو الحكم بناء على الذوق الجماهيرى؛ وهو ما يتناقض مع القيم الراقية المتحضرة فى نظر "لوكاتش"، عندما كانت الهيمنة البرجوازية مازالت مشبعة بالفضائل الأرستقراطية مثل "نبل المشاعر" و"السماحة" و"إعلاء روح الشرف على الرغبة الجامحة فى الشهرة"(٤٩).

إن قصة القرن العشرين بالنسبة لـــ "لوكاتش" ليست التناقض بين الرأسمالية والشيوعية، القصة هى منافسة بين الدول لا تختلف كثيرا عن النزعات القومية فى القرن التاسع عشر؛ وهكذا فإنه يجادل بأن الحرب الباردة ظلت باردة، لأنه لم تكن هناك – إلى حد كبير – تنافرات قومية تاريخية بين الشعبين الروسى والأمريكى(٥٠). هذا التأكيد ربما يعكس رغبة "لوكاتش" فى الانتقاص من أهمية الشيوعية باعتبارها قوة فى تاريخ العالم الحديث، ولكنه يشبه، من بعض الجوانب، جدل "إيريك هوبسباوم: ***Eric Hobsbawm***"

الحديث وهو؛ أننا باستعادة الماضى سوف نرى، فى النهاية، الحدث الرئيسى للقرن العشرين باعتباره ذروة "ألفيات التاريخ الإنسانى السبعة أو الثمانية، التى بدأت باختراع الزراعة فى العصر الحجرى، ولو لمجرد أنها وضعت نهاية لمرحلة طويلة عندما كانت الأغلبية الساحقة من الجنس البشرى تعيش على زراعة الطعام وتربية الحيوانات"(٥١).

رؤية "هوبسباوم" للتاريخ قائمة على فكرة ماركسية عن حركة التاريخ باعتبارها تحولات فى أسلوب الإنتاج، على الرغم من أنه (هوبسباوم) يعطى رؤيته مدى أطول بتحديد بدايات الحركة نحو الحداثة فى العصر الحجرى بدلا من عصر النهضة. فى الوقت نفسه، يعتقد أن الماركسية مازالت بديلا شرعيا للرأسمالية حتى بعد سقوط الاتحاد السوفيتى، وخاصة أنه عندما يجادل بأن الثورة الروسية كانت - إلى حد بعيد - أهم حدث تاريخى فى القرن العشرين، لا يرى أن القرن العشرين قد تأثر بشدة بالتناقض بين الرأسمالية والشيوعية، كما أنه لا يرى فشل الاتحاد السوفيتى إدانة للاشتراكية فى حد ذاته. "هوبسباوم" يخلص إلى أن "لينين" وغيره من قادة الثورة البولشفية لم يكن لديهم وهم بأنهم يستطيعون بناء الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى فحسب، بل إنهم – بدلا من ذلك – كانوا يعقدون الأمل على اعتقاد (ليس بعيدا بالمرة فى الإطار الزمنى) مفاده أن ثورتهم قد تطلق عنان انتفاضات وهَبَّات الطبقة العاملة فى ألمانيا وغيرها من الدول الصناعية المتقدمة. تلك الثورة الأوسع لم تتحقق، رغم أن انتصارات الجيش الأحمر فى الحرب العالمية الثانية سوف تؤدى إلى انتشار النفوذ السوفيتى فى جزء كبير من شرق ووسط أوربا، وإلى أن يكمل الشيوعيون الصينيون، الذين

عانوا طويلا، مسيرتهم الطويلة نحو السلطة بعد ذلك؛ رغم هذه الانتصارات العسكرية فإن التزام البولشفيك بالاشتراكية بقى على مدى عقود مقصورا على الاتحاد السوفيتى نفسه، ولم يتضمن أبدا جهدا مركزا للتوسع الإمبريالى. حتى هذا الالتزام نفسه كانت له علاقة أكبر بالنظرية منها بالتطبيق؛ وبعد أن أحبطت خططهم لتصدير الثورة إلى أنحاء مختلفة من العالم لم يكن أمام الشيوعيين السوفيت خيارا كبيرا سوى إطلاق المشروع اليائس لبناء الاشتراكية فى ذلك الكيان السياسى. الواسع الفقير المضطرب، وهو الاتحاد السوفيتى، مدركين أن ذلك لم يكن بالإمكان صنعه فى بلد متخلف فقير، بدأ السوفيت حملة طموحًا - وخرقاء أحيانا - للتحديث السريع، كانت تقوم على توليفة من "هجوم شامل على تخلف الجماهير الثقافى، تلك الجماهير الأمية المؤمنة بالخزعبلات، وتوجه شامل نحو التحديث التكنولوچى والثورة الصناعية(٥٢). هذا المشروع لم يكن بلا نجاحات، فالسياسات الاقتصادية السوفيتية، كما يشير "هوبسباوم"، "حولت الاتحاد السوفيتى إلى اقتصاد صناعى رئيسى فى غضون سنوات قليلة، قادر (وهو ما لم تفعله روسيا القيصرية) على البقاء والانتصار فى الحرب على ألمانيا على الرغم من الخسائر المؤقتة لمناطق كانت تحتوى على ثلث السكان وأكثر من نصف عدد المصانع فى كثير من المجالات"(٥٣).

بالإضافة إلى ذلك، وفرت السياسات السوفيتية شبكة أمان اجتماعى غير مسبوقة فى قرون الحكم القيصرى، أما فى التعليم فقد تم تحويل "بلد أمى تقريبا إلى اتحاد سوفيتى حديث، وكان ذلك إنجازا هائلا بكل المقاييس"(٥٤). على الرغم من ذلك، فإن التأكيد الشديد للتحديث فى عهد "ستالين" كان يعنى

أن المشروع الاشتراكى للتحرر الاجتماعى والسياسى لابد من أن يتراجع؛ وكانت النتيجة النهائية أن أصبحت الستالينية نموذجا، ليس لبناء الاشتراكية (حيث إنها فشلت فى ذلك) وإنما لتحديث المجتمعات التى كانت متخلفة تماما ثقافيا واقتصاديا، بمقاييس التنوير الأوربى. هذه الحقيقة، مازالت تؤسس نقطة اتصال أخرى بين ثقافة ما بعد الثورة فى الاتحاد السوفيتى وثقافة ما بعد الاستعمار فى أفريقيا، حيث اتجه عدد كبير من الزعماء الذين فهموا أهمية التخطيط المركزى الستالينى من أجل إحداث التقدم، إلى ذلك الأسلوب فى محاولاتهم بناء مجتمعات ما بعد الاستعمار، التى استطاعت أن تنافس بنجاح فى السوق الاقتصادية والسياسية الكونية. حتى الدول النامية بالأسلوب الرأسمالى الواضح (كوريا الجنوبية مثلا) اتجهت إلى التخطيط المركزى فى بناء اقتصاداتها الجديدة، بينما كان من المفهوم أن تنظر الدول الاشتراكية الواضحة (كان هناك عدد كبير منها فى أفريقيا فى المرحلة الباكرة بعد الاستعمار) إلى النوذج السوفيتى لكى تسترشد به.

لن يكون غريبا أيضا أن يتجه صوب التجربة السوفيتية، من يحاولون تطوير هويات ثقافية جديدة فى عالم ما بعد الاستعمار واتخاذها نموذجا، ليس فقط بسبب التشابه الذى أوردناه سابقا بين ثقافة ما بعد الثورة وثقافة ما بعد الاستعمار، ولكن أيضا بسبب الدور المهم الذى لعبته الثقافات غير الأوربية فى الإنتاج الثقافى السوفيتى. الحقيقة أن إحدى المشكلات المحتملة مع تحليل "جراى" للسقوط السوفيتى، هى فشله فى مواجهة حقيقة مهمة، وهى؛ أن الثقافة السوفيتية فى عقودها الأخيرة كان قد تم إغناؤها بإسهامات آداب "قومية" كثيرة، فى الوقت الذى كان فيه التيار الروسى فى مرحلة هبوط

وتحلل. وهكذا، بينما كان الكتاب الروس مثل "أناتولى إيفانوف: ***Anatoli Ivanov***" و"كونستانتين سيمونوف: ***Konstantain Simonov***" مستمرين فى إنتاج أعمال مهمة تنتمى لمدرسة الواقعية الاشتراكية بالأسلوب الكلاسيكى للثلاثينيات، كانت طاقات الأدب الروسى الأكثر إدهاشا بعد الحرب العالمية الثانية تتفجر عن طريق كتاب مثل القازاقى "مختار أوزوف: ***Mukhtar Auezov***" والقرغيزى "جنكيز آيتماتوف: ***Chingiz Aitmatov***"[٥٥]، وعليه لن يكون غريبا أن نجد الكاتب الهندى "كومار جوشال: ***Kumar Goshal***" يحث، منذ سنة ***1948***، الشعوب المستعمرة فى أنحاء العالم على أن ينظروا إلى آداب جمهوريات وسط آسيا السوفيتية باعتبارها نماذج لمحاولاتهم الباكرة لصنع أدب محلى، مثلما كان كتاب ما بعد الاستعمار ينظرون إلى الأدب السوفيتى باعتباره مصدر للإلهام[٥٦].

من بين أمور أخرى، يوحى التأثير المباشر للثقافة السوفيتية فى ثقافة ما بعد الاستعمار بأن مقابلة "جيمسون: ***Jameson***" الثنوية بين ثقافتى العالم الأول والعالم الثالث، كما جاءت فى مقاله المنشور فى ***1986***، بعنوان "آداب العالم الثالث"، تظل فى حاجة إلى إعادة النظر، واضعين فى الاعتبار الدور المهم الذى لعبه العالم الثانى، الغائب تماما عن مقال "جيمسون"، على الرغم من أن بعض أمثلته الرئيسية لأعمال من أدب العالم الثالث هى؛ أعمال لكتاب متأثرين بالفكر الماركسى مثل السنغالى "سمبينى" والصينى "لو هسن: ***Lu Hsun***"، ولكن الصلات وأوجه الشبه المختلفة بين الأدب السوفيتى بعد الثورة والأدب الأفريقى بعد الاستعمار توحى كذلك بإن إصرار "جيمسون" على أن متقفى العالم الأول لابد أن يولوا اهتماما أكبر لأدب العالم الثالث، هذا الإصرار لابد

من أن ينسحب على أدب العالم الثانى كذلك. فى السنوات الأخيرة كان هناك اهتمام كبير بدراسة أدب ما بعد الاستعمار بين الباحثين الغربيين المهتمين بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وهو توجه واعد بالاستمرار فى المستقبل المنظور، كما أن الواقعية الاشتراكية السوفيتية قد يكون لها عائد مشابه لو أننا فقط تخلصنا من فوبيا الستالينية وأعطيناها الفرصة لذلك.

الهوامش

(1) ظهر هذا المقال فى كتاب: *Socialist Cultures East and West: A Post-Cold War Reassessment (Westport, Conn., and London: Praeger, 2000), pp. 11-30 (Dubravka Juraga and M. Keith Booker, eds.).*

- ونعيد نشره بإذن خاص.

(2) Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", Social Text, 15 (1986), pp. 65-88.

(3) Robin, "Socialist Realism, An Impossible Aesthetic, (1992); Slonim, "Modern Russian Literature from Chekhov to the Present (1953); Struve, "Soviet Russian Literature (1917-50), 1951.

(4) Clark, "The Soviet Novel: History as Ritual" (1981).

(٥) من بين أهم الدراسات المتوفرة بالإنجليزية:

Yuri Barabash, "Aesthetics and Politics" (1968).

Dimitry Markov, "Socialist Literatures: Problems of Development" (1975);

A. Ovcharenko, "Socialist Realism and the Modern Literary Process (1968); and Avner Zis, "Foundations of Marxist Aethetics (1976).

(6) Lahusen and Dobrenko, eds, "Socialist Realism without Borders".

عدد خاص من فصلية *(South Atlantic Quarterly, 94:3 (1995).)*.

(7) Dobrenko, "The Disaster of Middlebrow Tasr, or, Who "Invented" Socialist Realism"

(8) Pietz. "The Post-Colonialism of the Cold War Discourse", Social Text, 19-20 (Fall 1988), p. 69.

(9) Ibid., p. 69.

وللمزيد عن المصادر الكولونيالية لخطاب ما بعد الحرب الباردة، انظر:

M. Keith Booker, "Colonial Power, Colonial Texts: India in the Modern British Novel (1997).

(*10*) هناك كم كبير من الأدب اليسارى الذى قدمه كتاب أمريكيون وأوربيون، وكان النقاد يعتبرونه دون مستوى الأدب الرفيع. بعد انتهاء الحرب الباردة بدأ النقاد يلتفتون إليه ويهتمون به. للمزيد عن هذا الأدب الأمريكى، انظر:

- ***Barbara Foley, "Radical Representations and Forms in U.S Proletarian Fiction, 1929-1941" (1993);***

- ***Cary Nelson, "Repression and Recovery: Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory, 1914-1945 (1989); and***

- ***Alan Wald, "Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics (1994).***

وللمزيد عن الأدب اليسارى البريطانى انظر:

- ***Andy Croft, "Red Letter Days: British Fiction in the 1930's" (1990),***

- ***Pamela Fox, "Class Fictions: Shame and Resistance in the British Working- Class Novel, 1890-1945 (1994), and***

- ***H. Gustav Klans, ed., "The Socialist Novel in Britain: Towards the Recovery of a Tradition (1982).***

وللمزيد عن التشابهات بين الرواية التاريخية الأفريقية والروايات التاريخية لليسار الغربى، انظر:

M. Keith Booker, "The Historical Novel in Ayi Kwei Armah and David Caute: African Literature, Socialist Literature and the Bougeois Cultural Tradition", Critique, 38: 3 (1997), pp. 235-48.

(١١) للمزيد عن كيفية "تدجين" الحداثة لخدمة هذه الأهداف فى الخمسينيات وتحويلها إلى سلاح دعائى فى ترسانة الحرب الباردة الثقافية السياسية ضد الشيوعية"، انظر:

Andreas Huyssen, "After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism" (Bloomington: Indiana University Press,), (1986), p. 190.

(١٢) أحيانا نقع _ نحن أنفسنا _ فى الفخ نفسه. انظر على سبيل المثال:

Booker and Juraga, "Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction: Carnival, Dialogism, and History (1995).

الذى ينطلق، حسب الافتراض الغربى العام، من أن كتاب المنفى والمهجر الروس أهم من الكتاب السوفيت الذين ينتمون لمدرسة الواقعية الاشتراكية.

---

(13) كانت تلك هى الحال وخاصة قبل الحرب العالمية الثانية. أثناء الحرب، كان هناك بالطبع قليل من النقد الصريح للنظام السوفيتى فى الأدب السوفيتى، مثلما كان يتم إسكات النقد الراديكالى الذى كان يميز الأدب البريطانى والأمريكى اليسارى فى الثلاثينيات فى أثناء الحرب. بعد الحرب لم تستعد الواقعية الاشتراكية السوفيتية زخمها ودخلت فى مرحلة تدهور وتآكل كان يؤذن بسقوط النظام السوفيتى بكامله.

(14) Achebe, "Morning Yet On Creation Day", (London: Heinemann, 1975), p. 29.

(15) Irele, "The African Experience in Literature and Ideology", (Bloomington: Indiana University Press, 1990), p.xiv.

(16) Obiechina, "Culture, Tradition and Society in the West African Novel", (Cambridge University Press, 1975) p.35.

(17) Chinweizu, Jemie and Madubuike, "Toward the Decolonization of African Literature", (DC: Howard University Press, 1983), p. 8.

(18) Mudimbe, "The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge" (Bloomington: Indiana University Press, 1988), p. 90 .

(19) Ngara, "Art and Ideology in the African Novel: A Study of the Influence of Marxism on African Writing" (1985); Gugelberger, ed., Marxism and African Literature (1985)

(20) Ngugi, "Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature (London: James Currey, 1992), p.76.

(21) Lukács, "The Historical Novel" (1973).

(22) Lukács, "The Meaning of Contemporary Realism" trans. John Mander and Necker Mander (1957); London: Merlin, 1963), p. 101.

(23) Ngugi, "Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms", (London: James Currey, 1993), p. 97.

(24) للاطلاع على اهتمام الأعمال الروائية لنادين جورديمر بتاريخ جنوب أفريقيا، انظر دراسة ستيفن كلنجمان: *Stephen Clingman*) بعنوان:

"The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside".

(25) Coquery – Vindrovitch, "Africa: Endurance and Change South of the Sahara",.

(26) Mudimbe, "Invention of Africa", p. 20.

(٢٨) يرى "كريستوفر ميللر: Christopher Miller" أن وصف سعيد للاستشراق يمكن أن يمتد ليشمل أفريقيا، ولكنه يجادل بأن خطابات المتأفرقين تماثل خطابات الاستشراق التى يصفها سعيد فيما يتعلق بالرؤى الأوربية للشرق الأوسط، لكن الرؤى الأوربية لأفريقيا تتضمن جرعة إضافية من الظلام والبدائية والغموض.

(28) Said, "Orientalism", New York: Vintage- Random House, 1979, p.7.

(٢٩) للمزيد عن الرؤى الاستشراقية لأوربا الشرقية، انظر كتاب "ماريا تودوروڤا Maria Todorova" الصادر فى 1997 بعنوان:

" Imagining the Balkans ".

وكتاب "لارى وولف (Larry Wolff) الصادر فى 1994 بعنوان: *"The Map of Civilization and the Mind of the Enlightenment.*

(30) للمزيد عن كيف أن المخاوف البريطانية من الروس فى القرن التاسع عشر كانت أرضية للمخاوف الأمريكية من الروس فى الحرب الباردة، انظر:

Booker, "Colonial Power", pp. 171-99.

(31) Holquist, "Dostoevsky and the Novel", (Princeton University Press, 1977), p. 13.

(32) Ibid., p. 14.

(33)Ibid., p. 28.

(34) Fanon, "The Wretched of the Earth", 1961.

(35) Lukács, "The Historical Novel", p. 144.

(٣٦) لرؤية ثاقبة مشابهة فيما يتعلق بالمجتمع البرجوازى الناشئ فى يوغوسلافيا المتحاربة، انظر رواية (Zastave) للكاتب "ميروسلاڤ كرليزا: Miroslave Krleza" (Banners 1976) وهى رواية تاريخية فى أربعة أجزاء، التى تعتبر، من عدة أوجه "كليم سامچن بلقانية". وللمزيد عن (Zastave) باعتبارها رواية تاريخية، انظر:

Dubravka Juraga, "Miroslave Krleza's Zastave: Socialism, Yugoslavia and the Historical Novel", South Atlentic Review, 62:4 (Fall 1997), pp. 32-56.

(37) Armah, "The Beautiful Ones are Not Yet Born", (London, Heinman, 1969), p. 183.

(38) *Lazarus, "Resistance in Postcolonial African Fiction", (New Heaven: Yale University Press, 1990), p. 48.*

(39)*Gorky, "My Universities, new edn. Trans. Ronald Wiks (1923; London: Penguin, 1979), p. 157.*

(40) *Zelinsky, "Soviet Literature: Problems and People", trans. Olga Shatse (c. 1969; Moscow: Progress Publishers, 1970), p. 103.*

(41) *William Walsh, "A Manifold Voice: Studies in Commonwealth Literature" (New York: Barnes and Noble, 1970), p. 49.*

(42) *Moses, "The Novel and the Globalization of Culture", (New York: Oxford University Press, 1995), p. 108 .*

(43) *Gray, "Enlightenment Wake: Politics and Culture at the Close of the Modern Age", (London: Routledge, 1995),p. 63 .*

(44) *Ibid., pp. 178-9.*

(45) *Ibid., p. 178.*

(46) *Von Laue, "The World Revolution of Westernization: The Twentieth Century in Global Perspective" (1987).*

(47) *Fukuyama, "The End of History and the Last Man" (1992).*

(٤٨) انظر الفصل الخاص بــ "فوكوياما" فى كتاب *Gray*:

"Post-liberalism: Studies in Political Thought" , (London: Routledge, 1993), pp. 245-50.

(49) *Lukacs, "The End of the Twentieth Century and the End of the Modern Age",(New York: Ticknor and Fields, 1993), p. 287.*

(50) *Ibid., p. 33.*

(51) *Hobsbawm, "The Age of Extremes: A History of the World, 1919-1991 (New York: Pantheon, 1994), p. 9.*

(52) *Ibid., p. 376.*

(53) *Ibid., p. 382.*

(54) *Ibid., p. 382.*

(٥٥) للمزيد عن النمو الكبير للآداب القومية فى السنوات السوفيتية، انظر كتاب "جيورجى لوميدز *Georgi Lomidze*" الصادر فى *1978* بعنوان:

"National Soviet Literature: Unity of Purpose".

(56) *Goshal, "People in the Colonies", (1948).*

(٦)

المقاومة الأدبية الماركسية للحرب الباردة

- (آلان وولد)

ثقب الذاكرة المكارثية

في صباح العشرين من يونيو *1951*، انطلق مائة من منتسبي مكتب المباحث الفيدرالي (*FBI*) من مقره في "فولي سكوير - مانهاتن" عند الفجر، أحكموا أزرار ستراتهم الرمادية الواقية من المطر، وقفزوا ليحتلوا أماكنهم في أسطول من سيارات البويك التي كانت في انتظارهم. منتشرين في أرجاء مدينة نيويورك في عملية جيدة التنظيم، قاموا بتطويق عشرين مسكنا خاصا واقتحموا غرف النوم ليجروا ستة عشر من قيادات الحزب الشيوعي إلى السجن متهمين، بحسب "قانون سميث: ***Smith Act***"، بقلب نظام الحكم في الولايات المتحدة[١]، بسبب ما يقومون ببثه ونشره. كانت تلك هي المجموعة الثانية من أعضاء الحزب الذين يلقى القبض عليهم بموجب هذا القانون.

كان من بين المقبوض عليهم "ڤي. چي. چيروم: ***V. J. Jerome***" رئيس اللجنة الثقافية للحزب ورئيس تحرير مجلة[٢] (***Political Affairs***). بعد شهر،

أطلق سراح "چيروم" مؤقتا بعد أن دفع ستة أشخاص كفالة عن طريق حوالة بريدية، وسرعان ما نشرت صحف مثل "نيويورك تايمز" وغيرها أسماءهم[٣]. مثل هذا الكشف العلنى عن الأسماء كان وسيلة مؤثرة لإرهاب من قد تسوّل له نفسه تقديم العون "لمخربين" مزعومين مثل "چيروم"، والآن كان هناك سبب كاف لجعل أولئك الستة يخشون ويتوقعون استهدافهم لاحقا، وذلك بإدراج أسمائهم على القائمة السوداء إلى غير ذلك من المضايقات، وما حدث بالفعل هو: أن كانت هناك مؤشرات على أنه سيضحَّى بهم بواسطة المكارثية أو أنهم سيبدون شجاعة سياسية غير عادية.

كان أولئك الستة فى قضية كفالة "چيروم" هم: "آليس چيروم: ***Alice Jerome***" زوجـــة الزعيم الثقافى للحزب ومديرة روضة أطفال، والكاهن "إى. وايت: ***E. White***–" وكان وزيرا يساريا، و"هربرت أبتكر: ***Herbert Aptheker***–" مؤرخ الحزب الشيوعى، وكان يعمل مع "چيروم" فى "پوليتكال أفيرز" وكان اسمه على القائمة السوداء بالفعل، والروائى الماركسى الشهير "هوارد فاست: ***Howard Fast***–"، وكان قد أمضى فترة بالسجن قبل عام لعدم تعاونه بالإبلاغ عن آخرين، كما كان اسمه أيضا على القائمـــة السوداء وممنوعا من النشر أو الكلام فى الحرم الجامعى، و"والدو سولت: ***Waldo Salt***" كاتب السيناريو الشيوعى الذى سبق أن كان قد استدعى للمثول أمام لجنة التحقيق الخاصة بالأنشطة المعادية لأمريكا "***HUAC***" ***(House Un-America Activities Committee)*** فى "واشنطن دى سى" فى ١٩٤٧ بعد أن كتب فيلما سينمائيا بعنوان "راشيل والغريب: ***Rachel and the Stranger***"، اعتمد فيه على قصص "هوارد فاست" القصيرة، وكان اسمه كذلك مدرجا على القائمة السوداء، و"باربرا چيلز:

"*Barbara Giles*"، وهى كاتبة وناقدة من مواليد "لويزيانا"، وكانت قد أصدرت قبل أربع سنوات رواية تاريخية ناجحة عن الجنوب الأمريكى والتفرقة العنصرية عند منعطف القرن، كما عملت فى وظائف تحريرية عدة فى مطبوعات شيوعية مثل: "*New Masses*" (الجماهير الجديدة) و "*Masses and Mainstream*" : الجماهير والتيار الرئيسى".

على مدى خمسين سنة منذ تلك اللحظة المثيرة، مازال اضطهاد الشيوعيين فى حقبة "مطاردة الساحرات" المكارثية إبان الحرب الباردة، يعتبر أمرا مؤسفا، حتى الهجوم على الشيوعيين الحقيقيين حملة بطاقات الحزب الرسمية مثل "چيروم" و"فاست" و"أپتكر" و"سولت" و"چيلز" يعتبر بالمثل أمرا يدعو للخجل؛ ويحدث ذلك - للأسف - على الرغم من أن معظم الكتب والأفلام الناقدة للقوائم السوداء وعمليات الاضطهاد ما زالت تنحو إلى التركيز على حالات المتهمين جزافا بعضوية الحزب الشيوعى، وليس على "الحمر الحقيقيين"(٤).

على نحو أكثر إيجابية، وبعد عقد أو أكثر من محاولات المحو وتشويه السمعة، نجد محاولات لإعادة الاعتبار لعدد قليل من أولئك الشيوعيين المضطهدين. "أپتكر"، على سبيل المثال، حقق اعترافا قوميا به من خلال عمله المخلص باعتباره منفذًا أدبيًا لوصية "دبليو. إى. دو بوا: "*W. E. Du Bois*"، ومنح منصبا جامعيا عندما اقترب من سن التقاعد فى "وست كوست". الكاتب الشيوعى الشهير فى حقبة مطاردة الساحرات"، "هوارد فاست"، كافح فى البداية لكى يستعيد نشاطه، وعندما ألغت دار نشر "*Little Brown & Co.*"

- لأسباب سياسية - عقد نشر روايته "سپارتاكوس: ***Spartacus*** (*1951*)، (وكان قد بدأ كتابتها أثناء سجنه)، قام بإصدارها عن دار النشر الخاص به "***Blue Heron Press***"، لتكون أفضل الكتب مبيعا فى تاريخ الأدب فى قطاع النشر الخاص. كذلك حقق "والدو سولت" عودة قوية فى السينما بأعمال مثل: "***Midnight Cowboy***" (*1969*)، و"***Serpico***" (*1973*)، و"***Day of the Locust***" (*1975*)، و"***Coming Home***" (*1978*)، وغير ذلك من الأعمال المتميزة وترشيحات لجوائز. حتى "چيروم" الذى كان موظفا فى الحزب، نجد عنه اليوم مادة جيدة تحتفى به فى الموسوعات التاريخية للحركة الشيوعية الأمريكية؛ كما تروى "ليليان هيلمان: ***Lillian Hellman***" بعض النوادر الطريفة فى "***Scoundrel Time***" (*1976*) عن تجربته فى السجن، أسستها على المعلومات التى نقلها إليها صديقه ورفيقه فى السجن، الشيوعى وكاتب روايات الألغاز "داشيل هاميت: ***Dashiell Hammett***".

إلا أنه من الدال أن تظل روائية لويزيانا الحمراء "باربرا چيلز: ***Barbara Giles***"- غائبة من التاريخ الأدبى. فى سنة ***1992*** نشرت دار نشر جامعة لويزيانا كتابا مرجعيا من ***350*** صفحة عن "كاتبات لويزيانا: ***Louisiana Women Writers***"-، نجد بين مادته ببليوجرافيا واسعة ليس فيها كلمة واحدة عن "چيلز"، ولا عن روايتها "***The Gentle Bush***" المعارضة للعنصرية (صـــدرت عن ***Harcourt, Brace and Co.*** فى ١٩٤٧وتقع فى ٥٥٠ صفحة) ولا عن المراجعة التى نشرتها عنها "نيويورك تايمز" وغيرها من الصحف المهمة، كما لا يوجد أى ذكر لنقدها الأدبى الماركسى المهم لكُتّاب الجنوب، وهو من الكتب الفريدة عن تلك الفترة فى تاريخ النقد فى الولايات المتحدة،

وبعضه هناك إشارة إليه فى فهرست كتالوج الاتحاد: ***The Union Catalogue***. على النقيض من ذلك نجد هناك إشارات كثيرة لكاتبات أخريات أقل قيمة منها وصلتهم بـــ "لويزيانا" ليست بنفس درجة الأهمية(٥). ربما - إذن - يكون توسل اسم "چيلز" المطموس - بفعل فاعل - وعملها المغتال، أسلوبا مناسبا لبدء عمل شاق فى اتجاه إعادة الاعتبار للتاريخ الأدبى لمئات الأعمال الثقافية اليسارية المفقودة فى الولايات المتحدة ولأصحابها الذين قاوموا المكارثية بالكتابة والفعل.

انبعاث النشاط المعادى لأمريكا

قد يرى البعض أن الثقافة الراديكالية المقاومة لمطاردة الساحرات فى أواخر الأربعينيات وفى الخمسينيات، هى التى تعبر عن حقبة النشاط المعادى لأمريكا. على الرغم من ذلك فإن واحدة من أحدث الدراسات ترى أن الأربعينيات والخمسينيات كلها، وليس المكون اليسارى أو الأفرو أمريكى منها فحسب، تظل مجهولة نسبيا فى إطار التاريخ الثقافى للولايات المتحدة. من المثير للسخرية مثلا أن مرحلة الحرب الباردة، مثل النهضة الأمريكية فى القرن التاسع عشر، ممثلة فى الدراسات الأكاديمية التقليدية، على اعتبار أن السيادة فيها كانت لقلة من الكُتّاب الذكور الذين تجاوزوا الأعراف الأدبية على نحو بطولى. من بين من يحظون باهتمام بالغ من هؤلاء: "نورمان ميلر: *Norman Mailer*" و"صول بيلو: *Saul Bellow*" و"وليم ستيرون: *Styron William*" و"چى. دى. سالنجر: *J. D. Salinger*" و"چون أبدايك: *John Updike*" و"برنارد مالامود: *Bernard Malamud*" و"چون شيڤر: *John Sheever*"، ويلحق بهم

مجموعة قليلة من الراديكاليين الأفرو أمريكيين (مثل المناصرين السابقين للشيوعية "رالف إليسون: ***Ralf Ellison***" و"چيمس بولدوين: ***James Baldwin***") وامرأة يشار إليها أحيانا بشكل رمزى بـــ "القوطية الجنوبية" هى "فلانرى أوكونر: ***Flannery O'Connor***"(٦).

هذا الفشل فى الإلمام بكل جوانب حقبة النشاط المعادى لأمريكا صحيح، حتى بين من عرضوا للمرجعية الثقافية فى السنوات الأخيرة، فلو تناولنا بالفحص – على سبيل المثال – أعمالا حديثة مثل:

- ***"Columbia Literary History of the United States", (1988).***
- ***"Columbia History of The American Novel", (1991).***
- ***"Columbia History of American Poetry", (1993).***

ومجموعات مثل:

- ***"Toward a New American Literary History", (1980).***
- ***"Reconstructing American Literary History", (1986).***

والأنطولوچيات الجامعية المهمة مثل:

- ***"Heath Anthology of American Literature", (1990).***

لو تناولنا مثل هذه الأعمال بالفحص سنجد أنها لا تتناول الثقافة فى ذروة الحرب الباردة بشكل مباشر أو محدد، بل إن الفترة نفسها مفككة إلى موضوعات أقل تحديدا، مثل "قضايا ورؤى" و"الذات الأمريكية"(٧)؛ ولكن إذا كان مثل هذه العناوين يعطى فرصة لتجارب متعددة الثقافات وتجارب نسوية وعمالية، فإن ذلك يأتى – من وجهة نظر كتابة التاريخ – على حساب الترابط المنطقى. هذه المراجعات ينقصها إلى اليوم تفسير (نحن فى أشد الحاجة إليه)

لعقدين مهملين فى تاريخ أدب الولايات المتحدة فى القرن العشرين، عقدين أسيء فهمهما وهما أواخر الأربعينيات والخمسينيات.

من أجل إعادة تقييم هذه اللحظة، ولإعطائها ما تستحق من تقدير، لابد من استعادة عشرات الكُتّاب الموهوبين، غير العاديين، الذين "اختفوا" من التاريخ الثقافى، فى الوقت الذى ينبغى أن يعاد فيه تقييم عشرات آخرين لم تتم قراءتهم جيدا، بسبب ستار السرية والكتمان الذى أسدل على أنشطة اليسار الأدبى أثناء الحرب الباردة. من الناحية المفاهيمية فإن هذه الاستعادة لليسار الأدبى، لتصبح ملمحا مستمرا، وليس مرحليا، فى الثقافة الأمريكية، سوف توحى بأساليب تناول جديدة لتحليل وتقييم العلاقة المتبادلة بين السياسة والفن. ستكون التصنيفات حسب المنطقة والنوع والجنس والعرق والتوجه فى حاجة إلى إعادة صياغة تفوق كل الدراسات السابقة لليسار الأدبى.

وأخيرا، فإن مثل هذا البحث الجديد فى حاجة إلى أن يكون - فى جزء منه - سيرة حياة جمعية تروى قصة إنسانية مهمة عن كتّاب قدموا تضحيات كثيرة، بما فى ذلك فقدان وظائف، وخروج اضطرارى للعيش فى بلاد أخرى، وأحكام بالسجن، والمخاطرة برقابهم فى مواجهات عنيفة مع دهماء اليمين، والموت فى بعض الحالات فى ساحة القتال فى إسبانيا، وكل ذلك من أجل عالم جديد لن يروه. كذلك فإن نتائج مثل هذا البحث ستكون ذات أهمية خاصة، على ضوء بعض التقييمات الجديدة الدائرة الآن فى اليسار الثقافى الأمريكى على إثر فتح الأرشيفات وغيرها من مصادر المعلومات فى الاتحاد السوڤييتى السابق، الخاصة بالراديكالية فى الولايات المتحدة.

على الرغم من ذلك، نجد أن الأربعينيات والخمسينيات لم تحظ إلى الآن سوى بنظرة عامة خاطفة فى عدد من التواريخ التقليدية لليسار الأدبى بواسطة "دانييل آرون: *Daniel Aron*" (*Writers on the Lift – 1961*) و"چيمس جيلبرت: *James Gilbert*" (*Writers and Partisans – 1968*) و"وولتر رايد أوت: *Walter Rideout*" (*The Radical Novel in the United States – 1956*). كل هذه الأعمال تنطلق من منعطف القرن إلى حقبة المكارثية، ولكنها تركز بشكل ثابت على الثلاثينيات؛ وسوى هذه الأعمال النموذجية فإن أى دراسة أخرى، تقريبا، عن الراديكالية الأدبية أيا كانت مميزاتها، تجنح إلى تناول "الثلاثينيات" باعتبارها الوحدة الرئيسية، مع أقل اهتمام ممكن بمصير ذلك الجيل وتراث العقود التالية. بين ذلك هناك كتب ممتازة مثل: *Foreigners, 1981*" لـ "مـاركوس كلين: *Marcus Klein*، و"*Labour and Desire, 1991*" لـ "پاولا رابينوفتيز: *Paula Rabinowitz*"، و"*Radical Representations, 1993*" لباربرا فولى: *Barbara Foley*. إلى هنا فإن التاريخ الأدبى الوحيد الذى يغطى الأربعينيات مع بعض الاهتمام باليسار هو كتاب "تشستر إيزنجر: *Chester Eisinger*": "*Fiction of the Forties (1963)*". معظم الكتب التى تتناول سياسات وأدب الخمسينيات، ومن بينها الأعمال الممتازة مثل: (*American Fiction in the Cold War, 1991*-) لـ: "توماس شواب: *Thomas Schaub*" و(*The Culture of the Cold War, 1991*-) لـ: "ستيفن ويتفيلد: *Stephen Whitfield*"، مقصورة على الهجوم على اليسار أو على عدد قليل من الكتاب المشهورين مثل "إليسون: *Ellison*" و"ميلر: *Mailer*" أو "چاك كيرواك: *Jack Kerouac*".

من بين الاستثناءات القليلة التى تركز فى معالجتها لليسار الأدبى على الثلاثينيات، هناك دراستان قصيرتان - مهمتان - عن الشعر هما: (*Repression and Recovery, 1989*) لـــ: "كارى نيلسون: *Cary Nelson*" و(*American Culture Between Wars, 1994*) لـــ: "وولتر كالادچيان: *Walter Kaladjian*"، بالإضافة إلى رسالة جامعية منشورة بعنوان (*Anonymous Toil, 1992*) لـــ: "آلن بلوك: *Alan Block*"، وهى تتناول الحدود الزمنية بقدر من التفصيل. هناك أيضا عدد من السير الحياتية الممتازة لعدد من الكتاب، لعل أبرزها كتاب "دوجلاس وكسون: *Douglas Wixon*" عن "چاك كونروى: *Jack Conroy*" بعنوان: "*Worker- Writer in America (1994)*" وإن كانت هذه الكتب ينقصها البعد المقارن، كما أنها لا تتناول بالتفصيل سوى المشاهير.

فى المقابل، من أجل استعادة اليسار فى حقبة النشاط المعادى لأمريكا، نحن فى حاجة إلى دراسات قاعدية تنطلق من العمق، تبدأ بقاعدة إمبريقية لثلاثمائة كاتب تقريبا، كانوا شهودا عليها وأبدوا تعاطفا جوهريا مع قضايا اليسار (الشيوعية والاشتراكية والتروتسكية والفوضوية... إلخ) فى أوقات مختلفة في العقود التالية للثورة الروسية. مثل هذا التناول المنشود لليسار الأدبى، يختلف كثيرا عن ذلك الموجود فى الدراسات السابقة. لا يعنى ذلك أن الكتب السابقة "مخطئة" من حيث الوقائع والحقائق (رغم أن بعضها كذلك)، وإنما يعنى أن أفضلها قيد نفسه بتاريخ معين وهو ١٩٣٩، واقتصر على عدد قليل نسبيا من الشخصيات، إلى جانب محدودية التغطية حسب المنطقة والعنصر والنوع والعرق والتوجه الجنسى؛ وقبل ذلك كله فإن الكتب الباكرة تفترض أن أدب اليسار يأتى فى قوالب معينة ومتكررة مثل روايات

الإضراب وروايات البروليتاريا وروايات التحول الاشتراكى وهكذا. المشكلة أن معظم "كتاب اليسار" الذين يشكلون المرجعية فى معظم الأعمال الدراسية الموجودة، هم بالأساس شخصيات تكونت فى العشرينيات ولكنها تحققت فى الثلاثينيات. بالفعل، كان معظم الكتاب الذين تأثروا بأفكار اليسار صغارا فى الثلاثينيات وبدأوا مسيرتهم الأدبية فى الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات. حينذاك، كان التقليد اليسارى قد مر عبر "مراحل" الأدب البروليتارى و"ثقافة الجبهة الشعبية"، وامتد ليشمل عناصر من كليهما لصنع "تمازجات" جديدة.

كانت هناك أيضا ثورة فى نشر الكتب ذات الغلاف الورقى وكتب الثقافة الجماهيرية، سرعان ما تبعها قمع مضاد للشيوعية أثناء الحرب الباردة. وهكذا فإن الأشكال المميزة للإنتاج الأدبى فى الأدب الروائى لكتاب اليسار فى حقبة النشاط المعادى لأمريكا، اتجهت نحو الرواية الشعبية (كما نراها فى أعمال "ديفيد أولمان: ***David Alman***" و"بن أبل: ***Ben Appel***" و"روبرت كارسى: ***Robert Carse***" و"فيرا كاسپارى: ***Vera Caspary***" و"رنج لاردنر الابن: ***Ring Lardner Jr.***" و"ألفريد موند: ***Alfred Mond***" و"سام روس: ***Sam Ross***"– و"چورچ سكلار: ***George Sklar***")؛ ونحو روايات الخيال العلمى (كما عند فردريك پول: ***Frederik Pohl***" و"سيريل كورنبلث: ***Cyril Kornbluth***" و"دونالد ولهايم: ***Donald Wollheim***" و"إيزاك أزيموف: ***Isaac Asimov***" و"چــوديت ميريــل: ***Judith Merril***" و"مــاك رينولدز: ***Mack Reynolds***")؛ والروايات البوليسية وروايات الإثارة والتشويق (كما عند "جى إندور: ***Guy Endore***" و"چوليوس فاست:– ***Julius Fast***" و"كينيث فيرنج: ***Kenneth Fearing***" و"روبرت

فينيجان:– *Robert Fennegan*" و"إد لاسى: *Ed Lacy*")؛ وروايات الموضوعات الخشنة (كما فى أعمال "وليم لندساى جريشام: *William Lindsay Gresham*" و"چين كارسافينا: *Jean Karsavina*" و"جيم طومسون: *Jim Thomson*)؛ والروايات التاريخية (كما عند "باربرا چيلز: *Barbara Giles*" و"مارى ساندوز: *Mary Sandoz*" و"هنريتا بكماستر: *Henrietta Buckmaster*" و"وليم بليك: *William Blake*" و"هوارد فاست: *Howard Fast*" و"ترومان نيلسون: *Truman Nelson*")؛ وأدب الأطفال واليافعين (كما عند "آرنا بونتمپس: *Arana Bontemps*" و"مارى إلتنج: *Mary Elting*" و"شيرلى جراهام: *Shirly Graham*" و"ملتون ملتزر: *Milton Meltzer*")؛ وكتب العلوم المبسطة للشباب (كما عند "إرڤنج آدلر: *Irving Adler*" و"ميلسنت سلسام: *Millicent Selsam*").

بعض الكتاب بالطبع واصلوا الكتابة حسب تقاليد الأدب البروليتارى أو الراديكالى ("فيليپ بونوسكى: *Philip Bonosky*" و"چون سانفورد: *John Sanford*" و"فيليپ ستيڤنسون: *Philip Stevenson*" و"ألبرت مالتز: *Albert Maltz*" و"آلفا بيسى: *Alvah Bessie*")؛ أما فى الشعر فكان اليسار يتجه نحو خلق أنواع جديدة يمكن أن نصفها بـــ "حداثة الشعب" ("توماس ماكجرات: *Thomas McGrath*" و"نعومى ريپلانسكى: *Naomi Replanski*" و"نورمان روستن: *Norman Rosten*" و"موريل روكيسر: *Muriel Rukeyser*") و"الرومانسية الممركسة" (ذات النكهة الماركسية) (كما عند "ألفريد هايز: *Alfred Hayes*" و"آرون كرامر: *Aron Kramer*" و"وولتر لونفلز: *Walter Lowenfels*)؛ و"الغنائية الجمعية" (كما عند "چون ديڤيدمان: *John Davidman*" و"إيڤ ميريام: *Eve Merriam*"

و"إدوين رولف: *Edwin Rolf*"). فى الوقت نفسه، كان منظرو الأدب الماركسيون فى الأربعينيات والخمسينيات يسعون إلى "تكييف" كتابات "چورچ لوكاتش: *George Lukács*" مع حقبة مرحلة ما بعد الحرب (تشارلز همبولت: *Charles Humboldt*)، ودمج أساليب التحليل النفسى (هارى سلوشور: *Harry Slochower*)، ومد النقد الماركسى نحو المناطق المجهولة مثل الجنوب الأمريكى "باربرا چيلز: *Barbara Giles*".

إلى جانب عدد كبير من النساء اللائى كن منخرطات بقوة فى النشاط الراديكالى وهن صغيرات فى الثلاثينيات وتألقن فى العقود التالية ("أولجا كابرال: *Olga Cabral*" و"مارتا دود: *Martha Dodd*" و"چانيت ستيفنسون: *Janet Stevenson*–")، كان هناك ماركسيون - لاتين رواد ("ألفارو كاردونا - هين: *Alvaro Cardona Hine*" و"خوسيه إجلاسياس: *José Yglesias*" و"چيسس كولون: *Jesus Colon*") وأمريكيون - آسيويون (يوشيو آبى: *Yoshio Abbe*" و"كـــارلوس بالوسن: *Carlos Bulosan*" و"اتش. تى. تسيانج: *H. T. Tsiang*"– وأمريكيون - يهود ("بن فيلد – *Ben Field*" و"يورى سول: *Yuri Suhl*" و"وارن ميلر: *Warren Miller*" و"هيلين إجلاسياس: *Helen Yglesias*" و"إيرل كونراد: *Earl Conrad*") وأمريكيون - إيطاليون ("بيتر ديدوناتو: *Pietro DiDonato*–" و"چون فانتى *John Fante*" و"ڤنسنت فرينى *Vincent Ferrini*" و"فرانسيس وينوار: *Frances Winwar*")، وكتاب آخرون من عرقيات أخرى ظلوا على ارتباطهم باليسار الأدبى أو أصبحوا كذلك.

كان العنصر الأكثر ديناميكية وتأثيرا فى جوانب عدة من النشاط المعادى لأمريكا هو المكون الأفروأمريكى، الذى شكل جسرا مهما بين اليسارين الأفريقى الأمريكى القديم والجديد فى سنوات الحرب الباردة. ولاكتشاف دليل سريـــع وسهل على هذا الارتباط الوثيق العابـــر للأجيال، يكفى أن نلقى نظرة على فهرست محتويـــات الأنطولوچيـــا الكلاسيكيـــة "*The Black Aesthetic – 1971*"، لنجد أن سبعة من المسهمين فيها كانوا إما أعضاء فى الحزب الشيوعى الأمريكى أو من المتعاطفين معه: "چون أو. كيلنز: *John O. Killens*" و"چوليان مايفيليد: *Julian Mayfield*" و"لوفتن ميتشل: *Loften Mitchell*" و"لانجستون هيوز: *Longston Hughes*" و"ريتشارد رايت: *Richard Wright*" و"دبليو. اى. بى. دو بواس: *W. E. B. Du Bois*" و"آلين لوك: *Alain Locke*"، بالإضافة إلى الإقتباس المثبت فى مقدمة المجلد وهو عن "مارجريت ووكر: *Margaret Walker*"، وهى إحدى المتأثرات بالشيوعية فى الثلاثينيات(٨).

كذلك يمكن ملاحظة علامات واضحة لهذا التقليد الأفرو أمريكى الراديكالى العابر للأجيال فى كتابات حديثة، مثل الرواية الشبابية الصادرة فى *1989* بعنوان (*The Other People*)، وهى آخر عمل منشور لآليس تشيلدرس: *Alice Childress* (*1921 – 1994*). وكما هو متوقع، فإن طبعة (*Putnam*) من هذا الكتاب الذى يتناول جانبا من "التاريخ المخفى" لا تذكر أن المؤلفة أفرو أمريكية ولا أنها كاتبة مسرح وممثلة راديكالية، كما لا تذكر أنها مؤلفة (*Conversations from a Domestic Life*)، ذلك الكتاب غير العادى

الذى نشر لأول مرة فى جريدة (*Freedom*) التى كان يحررها "پول روبسون: *Paul Robeson*" فى سنوات مطاردة الساحرات[٩]. كل سطر فى سيرة "تشيلدرس" له جذوره العميقة فى تقليد اليسار الأفرو أمريكى، فهى الكاتبة التى نبتت فى تربة الكساد العظيم، وقويت وازدادت صلابة فى النضال فى فترة مطاردة الساحرات والمكارثية ونضجت إلى حد بعيد من خلال الارتباط الحميم مع الصعود الجديد لحركة الحقوق المدنية فى أواخر الخمسينيات والنضال السياسى الذى تلى ذلك.

ولدت "آليس تشيلدرس" فى تشارلستون (سوث كارولينا) وعاشت فى "هارلم" وكان أول عمل مسرحى لها هو *(On Striver's Row)* وهو إنتاج يسارى. كان هجوما مسرحيا على الطبقة المتوسطة السوداء (بأسلوب "إى فرانكلين فريزر") ومن إخراج "إبرام هيل: *Abram Hill*"، الذى عملت "تشيلدرس" فى فرقته المسرحية بعد ذلك لمدة عشر سنوات، وهى فرقة مسرح النجرو الأمريكى ذات التوجه الشيوعى. أما مسرحيتها الخاصة الأولى، (*Florence*)، فهى دراما نسوية ماركسية سوداء (من فصل واحد)، وكانت قد نشرت لأول مرة فى عدد أكتوبر *1950*، من المجلة الأدبية الشيوعية (*Masses & Mainstrean*)؛ وفى *1950* أيضا قامت "تشيلدرس" بتحويل عمل "لانجستون هيوز: "*Simple Speaks*" *(1950)* إلى مسرحية من إعدادها بعنوان: (*Just a Little Simple*) ومنذ ذلك الحين حتى وفاتها فى *1994*، أصدرت سلسلة من المسرحيات، ثم روايات عن موضوعات نسوية تناقش قضايا السود والتحرر مثل (*Gold Through the Trees*) فى ١٩٥٢، و"*Trouble in Mind*" فى *1955*، و(*Wine in the Wilderness*) فى ١٩٦٩،

و(*Mojo*) فى ١٩٧٠، و(*A Hero Ain't Nothin But a Sandwich*) فى ١٩٧٣ و"*Wedding Band*" فى ١٩٧٣، و(*A Short Walk*) فى ١٩٧٩[١٠].

مسيرة "تشيلدرس" المهنية مسيرة نموذجية لليسار الأدبى الأفروأمريكى، وفى رأيى أنها أكثر تعبيرا ودلالة من مسيرة "ريتشارد رايت: ***Richard Wright***"، أشهر شيوعى أسود فى الأدب الأمريكى. أساس المسرح الراديكالى فى مسيـــرة "تشيلدرس" علـــى سبيل المثـــال، أشبـــه بذلك عند كل من "لورين هانزبرى: ***Lorraine Hansberry***" و"چوليان مايفيلد: ***Julian Mayfield***" و"دوجلاس تيرنر وورد: ***Douglass Turner Ward***" و"تيودور وورد: ***Theodore Ward***" و"لوفتن ميتشل: ***Loften Michell***" و"أون دودسن: ***Owen Dodson***" و"لـــون إلدر: ***Loune Elder III***" و"روبـــى دى: ***Ruby Dee***" و"أوسى ديفز: ***Ossie Davis***" و"پول روبسون: ***Paul Robeson***" و"مايا أنجلو: ***Maya Angelou***" و"شيرلى جراهام: ***Shirley Graham***"[١١] يضاف إلى ذلك أن إنتاجها الضخم من قصص الأطفال والراشدين، يشبه ذلك عند كل مـــن "آرنا بونتمبس: ***Arna Bontemps***" و"روزا جى: ***Rosa Guy***" و"مرجريت باروز: ***Margaret Burroughs***" و"آن پترى: ***Ann Petry***" و"شيرلى جراهام: ***Shirley Graham***" و"چون أو. كلينز: ***John O. Killens***" و"أون دودسن: ***Owen Dodson***". حتى المعلومات المتوفرة، غير الدقيقة، عن الانتماءات السياسية لـــ "تشيلدرس"، هى كذلك من سمات حقبة مطاردة الساحرات والفترة التالية لها.

اسم "تشيلدرس" ليس مدرجا فى أى وثيقة أو سجل باعتبارها شيوعية، وربما لم تكن فى أى يوم عضوا فى الحزب على الرغم من تعاطفها مع

الأفكار؛ ولو أن أى شخص كان عرضة فى الخمسينيات للاتهام بعضوية الحزب، لوضع اسمه على إحدى القوائم السوداء وصنف شريرا أو سجن لعدم الإبلاغ عن الآخرين أمام لجان التحقيق؛ وعليه يصبح من الصعب تحديد انتماءات الكتاب وسياساتهم فى تلك المرحلة. لا أحد، وبالأحرى من الفنانين، كان يريد أن يوسم بعلامة الحزب لأسباب تتعلق بالسلامة الشخصية ومقاومة التصنيف والاختزال فى إطار معين.

هناك بالطبع بعض الكتاب الأفروأمريكيين من ذوى التاريخ الأدبى فى فترة النشاط المعادى لأمريكا - مثل الروائيين "چوليان مانفيليد" و"شرلى جراهام" - الذين تركوا فى المقابلات الشخصية وغيرها من المواد ما يدل على صلاتهم وعلاقاتهم بالشيوعية[١٢]. كذلك فإن سياسات وعلاقات الكاتب المسرحى البارز "دوجلاس تيرنر وورد"، متاحة للباحثين فى كتابه الصادر عام *1951* بعنوان: (*Toward Bright Tomorrows*) وباسمه الأصلى "روزفلت وورد". هذا الكتاب نشرته (*Labour Youth League*) وهى رابطة شباب الحزب الشيوعى آنذاك، التى يظهر فيها اسم "وورد" باعتباره رئيسًا لفرع "هارلم"، كما كان "أودرى لورد: *Audre Lorde*" عضوا بها كذلك[١٣]. على الرغم من أن الروائى "چون أو. كيلنز" لم يذكر قط أنه كان عضوا فى الحزب الشيوعى فى مقاله المنشور فى عدد "صيف ١٩٤٩" من المجلة الشيوعية (*New Foundations*) على أكثر من عشر صفحات، فإن موافقته الضمنية على وجهات النظر الشيوعية تكشف الغموض عن سياساته وتوجهاته بالنسبة للجميع، باستثناء من يظنون أن تكوينهم الثقافى المعادى للشيوعية لا يجعلهم يتصورون أن روائيا بارعا يمكن أن يكون فى الوقت

نفسه شيوعيا مخلصا[١٤]، وتبدو مشابهة لذلك أوضاع كل من الكاتب المسرحى "لورين هانزبرى" والروائية "شيرلى جراهام" والشاعر "لانس چيفرسون" وغيرهم.

مازالت مقاومة اليسار للحرب الباردة فى حاجة للتعرف عليها والتنظير لها، وبخاصة بالنسبة للكتاب الذين لم تكن لهم علاقة وثيقة بالشيوعية، مثل "چيمس بولدوين: ***James Baldwin***" الذى ظهرت ميوله ومشاعر التعاطف لديه فى سنوات الدراسة العليا، وكان فى الخمسينيات يعانى من ديمقراطية اليمين الاجتماعية فى "نيوليدر"؛ كما أن "تشيستر هايمز: ***Chester Himes***" الذى ربما كان عضوا لفترة قصيرة - مضطربة - فى الحزب الشيوعى فى "أوهيو" أو كاليفورنيا، مثال آخر لكاتب متباعد إلى حد ما عن الحركة التى كان يقودها شيوعيون وإن كان قد تأثر بها. لقد قدم شهادة موجعة عن شيوعية ما بعد "ستالين" فى عمله ***(The Lonely Crusade)*** ***(1947)***، قبل أن يتجه لكتابة روايات بوليسية عن هارلم؛ وهناك أيضا "ويلارد موتلى: ***Willard Motley***" الذى يتميز بتعاونه السياسى مع كل من الشيوعيين والتروتسكيين فى الأربعينيات.

الروائية "آن پترى: ***Ann Petry***" هى إحدى كاتبات الأربعينيات والخمسينيات الذين تم استعادتهم. كانت "پترى"، دون شك، متأثرة بالماركسية والحركة الشيوعية أثناء فترة عملها بالصحافة فى جريدة ***(People's Voice)*** فى هارلم، حيث كانت صديقة للشيوعى "مارفل كوك: ***Marvel Cooke***"[١٥]. والحقيقة أن التوجهات وراء روايتها التى تحمل عنوان ***(The Street, (1946)***

لا يمكن فهمها دون مقارنة عالم بطلتها بالأنشطة والقيم التى كانت تعبر عنها جريدة "بترى" اليسارية فى ذلك الوقت. إن غياب وعى البطلة وتجاربها هو ما يشير إلى الحلول الضرورية لتحرير واسترداد الطبقة العاملة فى هارلم: أى الاتحادات والكنيسة السوداء باعتباره مسرحًا للعمل الاجتماعى التقدمى والتنظيم الذاتى للنساء. المثير للدهشة أن "بترى" فى روايتها الصادرة فى *1953* (بعنوان: ***The Narrows***) والمعارضة للحرب الباردة، تمضى أبعد مما فعلت فى الأربعينيات، وتتناول الشيوعية باعتبارها مجرد كلمة "شفرة" للتعبير عن المقاومة ضد العنصرية والرأسمالية.

كان كتاب "هارولد كروز: ***Harold Cruse***" الصادر فى *1967*، بعنوان (***The Crisis of the Negro Intellectual***)، هو أكثر الكتب إثارة للجدل حول فهم اليسار الأدبى فى الحرب الباردة. تعود أهمية كتاب "كروز" – على الأقل فى جزء منها – إلى أنه يقدم بعض الحقائق المهمة عن الحاجة إلى استقلالية الأدب الأفرو أمريكى، إلى جانب أن ما يسهدفه "كروز"، وهو الحزب الشيوعى الأمريكى الذى عرفه عن كثب، كان قد ضعف سياسيا وتنظيميا بسبب انحرافات مأسوية عن "جوزيف ستالين" والنظام السياسى للاتحاد السوفيتى. على الرغم من ذلك، فإن الثنائية التى يبرزها "كروز" بين الدمج والقومية هى وصف غير دقيق للخيارات السياسية والإستراتيجيات فى ذلك الوقت أو الآن[١٦]. وكما أوضح "جيرى واتس: ***Jerry Watts***" فى كتابه الصادر فى *1994* بعنوان (***Heroism and the Black Intellectual***)، فإن القوة السياسية الثقافية للأبعاد الأفروأمريكية فى النشاط المعادى لأمريكا، كانت

مؤسسة على فهم عميق للقومية السوداء وللثقافة القومية من منظور طبقى[١٧].

الواقع، أن الرسالة الحقيقية لـــ "كيلنز" و"هانزبرى" و"مايفيلد" و"لانس چيفرز" و"شيرلى جراهام" و"آليس تشيلدرس" وغيرهم من الأفرو أمريكيين الموالين للشيوعية، الذين عركوا الخمسينيات الرجعية على الجبهة الثقافية، نجدها ماثلة أمام أعيننا فى قصيدة تلو الأخرى، وفى مسرحية تلو الأخرى، وفى رواية تلو الأخرى، لو أننا استطعنا أن نجعل الجيل الحالى يقرأها. الخلاصة هى؛ أن المضطهد قوميا، دائما فى حاجة إلى حلفاء ولكن ليس بشروط من أحد. كتاب اليسار - بالتأكيد - الذين خبروا كل تاريخ العرقية والخيانة الليبرالية فى الولايات المتحدة لم تكن لديهم أوهام فى أن العمال البيض والراديكاليين سيكونون إلى جانبهم فى الأزمة النهائية. وبالفعل، "إنك تخدش بشرة رجل أسود فى الحزب الشيوعى لتجد تحت الجلد رجلا أسود"[١٨]، كما يقول بكل وضوح "چوليان مايفيلد" فى رده المفحم على "كروز" فى تاريخه الشفهى.

لم يكن الجوهرى أو الأساسى بالنسبة للسود الموالين للشيوعية أثناء الحرب الباردة هو القومية السوداء أو قومية لكل السود، كان الجوهرى والأساسى هو الكرامة الوطنية، أو كما يصفها "دو بوا: ***Du Bois***" فى عبارة يقتبسها كثيرا "لويد براون: ***Lloyd Brown***" مؤلف (***Iron City***): "اعتداد شديد بالذات، لدرجة احتقار ظلم الذوات الأخرى"[١٩]. مثل هذه النظرة، تساعد فى حالات كثيرة على أن يشق المرء طريقه بمفرده معتمدا على نفسه، على

الرغم من الأمل فى الوحدة بين الأجناس، وهو ما نجده، تقريبا، فى كل النصـــوص الأفرو أمريكية اليسارية، بدءا من استشهاد العمة *(Sue)* فى "*Uncle Tom's Children*" *(1940)* عند "ريتشارد رايت"، إلى التعهد الختامى لـــ "وولتـــر يونجر: *Walter Younger*" فى روايـــة "لـــورين هانزبرى وولتر: *A Raisin in the Sun (1959)*"[٢٠] بالنسبة لليساريين الأفرو أمريكيين، النضال لابد من أن يستمر سواء أكان الحلفاء الضروريون (موضوعيا) موجودين أم لا. بالإضافة إلى ذلك فإن النضال يتم تعهده دون رثاء للذات، وضد أعراض طاغية، وبالإنابة عن زمن قادم سوف ينفى منه كثير من أولئك الكتاب السود الحمر. ربما يكون الشعار الذى تعلم فى ظله كتاب تلك النصوص (وغالبا فى چيفرسون سكول بإشراف الحزب) هو: "أيها السود والبيض اتحدوا وقاتلوا"، ولكن لحن الأغنية الذى ينساب متفجرا من خلال الصور والتصوير الدرامى، وغالبا فى لحظات الذروة، هو لحن موسيقى البلوز[*]، وهو ما يؤكد قول "هوستن بيكر الابن: *Houston Baker Jr.*" فى كتابه: (*Blues, Ideology and Afro-American Literature*) إن "البلوز هى القالب الرئيسى"[٢١].

ربما كان بالإمكان تلخيص قصة الأبعاد الأفرو أمريكية فى النشاط المعادى لأمريكا بدقة فى ذروة رواية "فرانك لندن براون: ***Frank London Brown***" التى تحمل عنوان *(Trumbull Park)* الصادرة عام ١٩٥٩، وهى رواية تعتمد على حقائق عن مقاومة أقلية سوداء لحملة غوغائية بيضاء شديدة العنف، منسقة تجاريا بهدف طردهم من مشروع للإسكان الشعبى فى شيكاغو فى

(*) موسيقى وأغنيات أمريكية زنجية الأصل يغلب عليها طابع الشجن. (المترجم).

بدايات المكارثية. المؤلف الذى مات وهو فى الثلاثينيات من عمره، كان نصيرا حزبيا مخلصا من اليسار الأوروبى، كما كان منظما لاتحاد متعدد الأعراق؛ على أنه، وكما هى الحال فى الأغلب الأعم من النصوص السوداء للحرب الباردة نجد أن شخصيته التى تروى السيرة الذاتية فى "*Trumbull Park*" تكتشف فى اللحظة الحرجة أنها تقف وحيدة بدون الحلفاء البيض الذين تحتاج إليهم وبدون دعم حقيقى من أحد. فى الجزء الأخير نجد أن كل ما لديه مجن واق، يتمثل فى ذاكرة ثقافية، لمواساته وحمايته من العنصريين الذين تجمعوا لطرده وأسرته من مشروع (*Trumbull Park*) للإسكان الشعبى.

"نعم! كان الغوغاء مازالوا يصيحون، وكنت أسمع "چو وليمز" الكبير وهو يولول:

كـل يـوم. كل يوم. لا أحد يشعر بالقلق، لا أحد يبكـى. كنا نسير بصدور منتفخة ورؤوس مرفوعة فى الهواء مثل ذلك الزر الكبير الذى يصدح بأنغام "البلوز"، ثم انصرفنا بخطى سريعة (كان النساء والرجال يصرخون فى وجوهنا: اخرجوا من هنا يا أرانب الغابة السوداء).

ولذا رحت أغنى بصوت عال وسط الغوغـاء وأفـراد الشـرطة وأشيـاء أخـرى، انضم إلينا "هارى" العجـوز ولمحت عينيه تترقرقان بالدموع، كنت أشعر بالاختناق ونحن نغنى معا بصوت واضـح مسمـوع: "كـل يوم. كل يوم. لا أحد يشعر بالقلق. لا أحد يبكى"[٢٢].

تراث

هل نستطيع أن نحدد مواصفات عامة أو أفكارا وموضوعات مهيمنة على أدب المقاومة الثقافية اليسارية فى فترة الحرب الباردة؟ من وجهة نظرى، أرى أن الموضوع الأكثرا بروزا بين اليسار الأدبى الأمريكى، فى كل العقود، كان هو مناهضة العنصرية، وذلك لأسباب واضحة لها علاقة بتاريخ القارة، وقد واصل كتاب اليسار هذا الطريق خلال حقبة المكارثية. فى الأربعينيات والخمسينيات، كان هناك عدد كبير من الروايات اليسارية المدفوعة بالرغبة فى الانسجام والتوافق العنصرى عبر نضال سياسى نحو غايات مثالية إلى حد كبير. هذه الروايات نادرا ما تتم دراستها. ولو أننا وضعنا قائمة بعدد قليل منها بناء على فرضية الحافز الراديكالى للتوافق العنصرى، فإن قائمة كتلك لابد من أن تتضمن رواية "بنچامين أپل: *"Benjamin Appel-: (1943) ,The Dark Stain*)، ورواية - هوارد فاست" *-Howard Fast: "(1944) ,(Freedom Road)*، ورواية "هنريتا بكماستر" *Henrietta Buckmaster": (1944) ,Deep River"*، ورواية "تشستر هيمز" *Chester Himes: "(1947 ,The Lonely Crusade)* ، وروايتى "ديڤيد أولمان" *David Alman": "(1947) ,The Hourglass"*، و *The Well of Compassion, (1948)-*، ورواية "إلكساندر ساكستون: *Alexander Saxton": " The Great Midland, (1948)* - ، ورواية "لويد براون: *Lloyd Brown": " Iron City, (1951)*"، وروايتى "إيرل كونراد: *Earl Conrad": "(Rock Bottom, 1952)*، و*"Gulf Stream North, (1954)*"، وروايــــة "آن پتـــــرى: *Ann Petry": "The Narrows, 1953)-*، ورواية "جون أو. كيلنز: *John O. Killens":*

"Youngblood, 1954)–، ورواية "ڤيليب ستيڤنسون: Philip Stevenson":
"(Morning, Noon and Night, 1954)، ورواية "مارى ساندوز: Mary Sandoz":
"Cheyenne Autumn, (1953)"، وروايـــة "ألفـــريد مـــوند: Alfred Mond":
"The Big Boxcar, (1956)"، ورواية "دبليو. أى. بى. دو بوا: W. E. B. Du Bois": "The Black Flame Triology, (1957-61)"، وروايتى "چوليان مايفيلد: Julian Mayfield–": "The Hit, (1957)"، و"The Long Night, (1958)"، ورواية "روبرت كارس: Robert Carse": "(Drums of Empire, 1959)، ورواية "ترومان نلسون: Truman Nelson": "(The Surveyor, 1960).

إن ما يميز هذه الروايات وغيرها الكثير من الأعمال اليسارية الأخرى، بدءا من الروايات الثورية المناهضة للعنصرية فى الثلاثينيات، هو تلك المقارنة الضمنية بين الحقائق الحالية والرؤية المثالية لأمريكا لا طبقية، خالية من العنصرية وبخاصة ضد السود، من خلال نضال مشترك؛ وهى رؤية مركبة من مصادر أمريكية محلية تعيد النظر إلى انتفاضات العبيد وإلغاء الاسترقاق وإعادة البناء، وفى الوقت نفسه تستلهم أعمالا كلاسيكية راديكالية من تأليف "ناثانيل هاوثورن: Nathaniel Hawthorne" و"إدوارد بيللامى: Edward Bellamy" و"چاك لندن: Jack London"، وتستوعب ثقافات المقاومة الشعبية لدى السكان الأصليين والمستبعدين، وتشير إلى المزيد من أحداث القرن العشرين مثل: إضراب جاستونيا المتعدد الأجناس وإضراب جالوپ وحملة سكوتسبورو الدفاعية.

كان هذا الموضوع - مناهضة العنصرية - حاضرا بقوة فى الكتابات الجماهيرية والشعبية للراديكاليين كذلك. مثال دال على ذلك، عمل "هوارد فاست": (*Tony and the Wonderful Door-1952*)، وهو قصة أطفال قرر فيها المحكومان "إيثيل وجوليوس روزنبرج" وهما فى السجن، التضحية بأبنائهما فى عيد الميلاد(٢٣). وعلى الرغم من أن الكتاب أعيدت طباعته بعناوين أخرى، فإن الأصل كان قد صدر فى ذروة الحرب الباردة عن (***Blue Heron Press***)، وهى دار نشر خاصة كان يملكها "فاست". فى القصة، "تونى ماك تافيش ليفى"، تلميذ المدرسة الابتدائية هو التجسيد الحى للتعددية الثقافية. بسبب سلسلة نسبه المشترك بين الأسكتلنديين والهايتيين والأمريكيين الأصليين والسويديين والإيطاليين والفرنسيين والألمان واليهود والليتوانيين والپولنديين، نجده يرفض الإجابة عندما يسأله مدرسه عن أصله القومى:

سألها تونى تافيش ليفى: لماذا تصفينهم دائما بأنهم متوحشون؟ (يقصد الأمريكيين الأصليين) إنهم ليسوا كذلك. هم أناس طيبون، مسالمون، ومثل أى شعب آخر.

"فهمت!"، قالت السيدة "كلات" المدرسة المستبدة، وهى تضع الكتاب على وجهها، "هذا معناه أنك تعرف عن الهنود أكثر مما أعرف يا تونى!"(٢٤)

الحبكة تتعلق بهرب "تونى" من عالمه المدينى الكئيب. القمعى. عن طريق باب سحرى إلى الطبيعة الموجودة فى فنائه الخلفى مباشرة، ويحاول

أن يجد دليلا على أنه كان هناك ذات يوم عالم واحد يعيش فيه البيض والسكان الأصليون معا فى سلام، وبالتالى يمكن أن يوجد هذا العالم مرة أخـــرى. السيدة "كلات"، رمز السلطة فى "جهاز الدولة التعليمى، يتم قهرها فى النهاية.

بعض كتاب الرواية البوليسية والألغاز اليساريين، جعلوا "اللون" موضوعا خاصا: "تشستر هيمز" فى روايات الجريمة عن "هارلم"، "لين زنبرج: *Len Zinberg*" وهو شيوعى يهودى كان يكتب باسم مستعار هو "إد لاسى: *Ed Lacy*"، باعت كتبه ملايين النسخ، وينسب إليه فضل كتابة أول رواية بوليسية سوداء، "توسانت ماركوس مور: *Toussaint Marcus Moore*"، و"هوارد فاست" الذى سيكتب فى السبعينيات تحت اسم "إى. فى. كنجهـــام: *E. V. Cunningham*" سلسلة من الروايات البوليسية يؤسسها على "ماساو ماسوتو: *Masao Masuto*"، المخبر السرى الأمريكى اليابانى البوذى الذى يبلغ طوله ستة أقدام.

وحيث إن الكثير من كتاب اليسار كانوا نساء، فإن تناول النوع كان لابد من أن يسفر عن أشكال روائية لعلها تشبه تلك التى تحدثت عنها "پاولا رابينوفتز: *Paula Rabinowitz*" فى كتابها: ***(Labour and Desire: Women's Revolutionary Fiction in Depression America, 1991)***. ولعل من بين الاتجاهات المتميزة التى يمكن التنظير لها هنا، الظهور القوى لقضايا النوع بين النصوص المناهضة للعنصرية، مثلما هو فى العلاقة المتوترة التى تنفجر بين "سيمون: *Simon*" وزوجته فى رواية "هنريتا بكماستر: *Henrietta Buckmaster*":

(*Deep River*)، والنزعة النسوية الهادئة فى الروايات الشبابية عند "بيث مايرز: *Beth Meyers*" (المعروفة بين اليسار بـــ "بيث ماك هنرى") فى روايتها "*The Steady Flame, (1952)*" و"*The Doctor is a Lady, (1954)*"، وكذلك في الراديكاليـــة النسوية التى تتبدى فى ثقافة اليسار "الداخلية" فى أعمال مثل كتـــاب "جيـــردا ليـــرنر: *Gerda Lerner*" و"إيف ميريام: *Eve Merriam*": (*Singing of Women: A Dramatic Review*)[٢٥].

فى جنس الرواية التاريخية كان أكثر الكتاب الماركسيين إنتاجا وتأثيرا فى هذه الحقبة هو "هوارد فاست"، الذى قدم *(My Glorious Brothers, 1948)*"، وعمله الذى لم ينل حق قدره: "*The Proud and the Free, (1950)*"، و*Spartacus, (1951)*" و"*(The Passion of Sacco and Vanzetti, 1953)* ، وهنا لابد من أن نذكر أن (*The Proud and the Free*)، ربما بسبب الظروف السياسية الموجعة التى كتبت فيها، لم تتوقع فحسب مدرسة كتابة التاريخ "من أسفل"، وإنما سبقتها بمدى كبير، وهى المدرسة التى ستصبح من معالم دراسات اليسار الجديد فى الستينيات. وبينما كان علماء التاريخ الراديكاليون (وأشهرهم چيسى ليميش: *Jesse Lemisch*) يعيدون تقييم مراحل كثيرة من تاريخ الولايات المتحدة الباكر من منظور الشعب العامل، والملونين، والنساء، والمضارين اجتماعيا، فإن أحدا لم يتناول طبيعة الحرب الثورية نفسها، كما فعل "فاست" فى روايته لتاريخ التمرد فى الجيش القارى (جيش الثورة الأمريكية). انطلاقا من الأسطورة الشائعة بأن القوات التى تم استدعاؤها ضد البريطانيين، كانت جيشا "غير طبقى" ذا أغراض وأهداف "موحدة"، فإن (*The Proud and the Free*) تقسم الوحدات العسكرية إلى

مكوناتها الطبقية: أبناء الخدم وكبار الملاك، الأفرو أمريكيين الأحرار وملاك العبيد، الحرفيين والمستغلين، وذلك لكى يبين التناقض فى موقف القوات البنسلفانية التى ثارت على ضباطها فى يناير ١٧٨١، وأنها كانت تحاول أن تخوض معركة الاستقلال تحت قيادة الطبقة العليا وضدها فى الوقت نفسه.

بالإضافة إلى نصوص أواخر الأربعينيات والخمسينيات التى سقناها باعتبارها أمثلة، فإن المقاومة الأدبية فى مرحلة الحرب الباردة لم تكن ممارسة أدبية مقصورة على حقبة المكارثية فقط. إنها عملية مستمرة إلى الآن كما يعرف بكل تأكيد قراء رواية "فاست": *(The Pledge, (1988)* وغيرها مـــن الكتـــب مثـــل "*(The Book of Daniel (1971)* لـــ "إى. إل. دكترو: *"E. L. Doctorow* و"*Between the Hills and the Sea, (1971)"* لـــ: "ك. ب. جيلدن: *"K. B. Gilden*، و"*Journey Through Jess, (1989)"*، و" *Pledge of the Allegiance 1991)* لـــ: "مارك لابين: *Mark Lapin*"، و"*A Walk in the Fire, (1991)"* لـــ "چون سانفـــورد: *John Sanford*" والـــرواية البـــوليسية النسويـــة السحاقيـــة: "*(The Beverly Malibu, 1989)* لـــ: "كاترين فورست: *Katherine Forrest*"، وهى رواية تستند إلى بحث جيد.

وأخيرا، ربما يكون من المناسب أن نعود إلى السيرة الأدبية "المخفية" للراديكالية كاتبة لويزيانا "باربرا چيلز" لنتأمل كل الظروف المحيطة. "باربرا" من مواليد ١٩٠٦، نشأت فى ريف "بايو"، فى إحدى مزارع قصب السكر، حيث كان أبوها كاتب حسابات معمل التكرير. تخرجت فى المدرسة العليا فى سن الخامسة عشر، ودرست فى مدرسة المعلمين الابتدائية فى الولاية لمدة

عامين، ثم فى مدرسة الصحافة فى جامعة لويزيانا وتخرجت فى *1925*. بدأت تكتب الرواية وهى فى العاشرة تحت تأثير "أنوريه دو بلزاك: ***Honoré de Balzac***" و"ڤيكتور هوجو: ***Victor Hugo***"، وتعهدت أن تقدم يوما ما شيئا مشابها من أجل الفقراء والمضطهدين عنصريا فى الجنوب. بعد عملها بالتدريس فى مدرسة ثانوية لفترة قصيرة، انتقلت "چيلز" إلى واشنطن دى سى لتعمل مديرة تحرير للمطبوعة الشيوعية (***New Masses***). كانت ثقافة الجنوب هى تخصصها الأدبى وبخاصة "وليم فوكنر: ***William Faulkner***"، ولكنها تناولت بنثرها الصافى وسخريتها الحادة موضوعات عدة مثل الشخصيات السياسية، والثقافة الجماهيرية، حتى إنها تناولت بالنقد رواية مناهضة للشيوعية خلال الحرب الباردة، من تأليف "هيرام هايدن: ***Hiram Hayden***" تصور محررة محترفة لمطبوعة، كانت تبدو صورة كاريكاتورية لها[٢٦].

فى سنوات مطاردة الساحرات، وفى تناقض مع معظم معاصريها فى عالم الأدب، كانت "چيلز" تعمل بشجاعة ودون خوف، وحيث إنه لم تكن هنـــاك، حتى ذلك الحين، الإمكانية لوجود أندية "چون ريد" اليسارية العامة أو اتحادات للكتاب الأمريكيين، أصبحت "چيلز" جزءا من دائرة المثقف اللامع "تشارلز همبولت: ***Charles Humboldt***" التى حافظت على المجلة الشيوعية (***Masses & Mainstream***) بعد اعترافات خروشوف فى ١٩٥٦، إلى أن أجبر على تركها لينقل ولاءه إلى "***National Guardian***" قبل وفاته مباشرة[٢٧]. "چيلز" نفسها تركت الحزب فى ١٩٦٦ واعتبرته غير ذى صفة لتنخرط فى مشروعات مثل حملة "إيوچين مكارثى"، حتى وفاة زوجها فى ١٩٧١، التى واجهت بعدها عدة انهيارات وأزمات. وبعد أن تبرأت وتنصلت

منها عائلتها الجنوبية ماتت مغمورة فى نيويورك سيتى فى ١٩ أبريل ١٩٨٦، وكانت فى الثانية والثمانين.

ولكن، عندما يبدأ الجيل الجديد من النشطاء النسويين الماركسيين والباحثين المناهضين للعنصرية، كتابة تاريخه الخاص عن المقاومة الأدبية الأمريكية فى فترة الحرب الباردة، لن يكون هناك فقط المتألق بقوة "هوارد فاست"، ولكن أيضا المنسية "باربرا چيلز"، إلى جانب "چون سانفورد"، و"فيليب ستيفنسون"، و"چون أو. كيلنز" و"مارتا دود" و"لويد براون" و"جوردون كان" وغيرهم، سيكونون حاضرين. وبقوة[٢٨].

الهوامش

(١) يعتمد هذا الوصف على ما ذكر فى كتاب *Michael R. Belknap, "Cold War Political Justice: The Smith Act, the Communist Party, and American Civil Liberties", (Westport, Conn.: Greenwood, 1977), p. 153.*

(٢) ولد *Jerome Issac Romaine* فى پولندا فى ١٨٩٦ ومات فى نيويورك سيتى فى ١٩٦٥.

(٣) انظر: *"Bail Posted for Communist", New York Times, 25 July 1951, p. 12*

(٤) انظر: *Jonathan Rosenbaum, "Guilty by Omission", in Rosenbaum, Placing Movies: The Practice of Film Criticism (Berkely: University of California press, 1955), pp. 292-4*

(٥) بالإضافة إلى ذلك، لا يوجد فى فهرست *Louisiana Women Writers (1992)*، ولا فى المقدمات ولا فى الفصول الداخلية أى ذكر للماركسية ولا للشيوعية ولا لليسار باعتبارها تصنيفات أو حتى وجهات نظر محتملة، هذا على الرغم من أن الكتاب الثوريين من هذه الولاية من الثلاثينيات إلى الخمسينيات كان من بينهم *Barbara Giles* و *Arna Bontemps* و *Afred Maund.* و *Douglas Turner Ward* و *Theodor James Neugass*.

(6) انظر: *John Lance Bacon, "Flannery O'Connor and Cold War Culture" (1994)*.

(7) Paul Lauter, ed. "The Heath Anthology of American Literature", Vol. 2 (Lexington, MA: D. C. Heath and Co, 1990), pp. ix, xxvii.

(8) Gayle Addison, Jr. "The Black Aesthetics" (New York: Anchor Books, 1971), epigraph.

(9) هذه المادة متوفرة الآن فى كتاب: *"Like one of the Family"* الصادر فى *1986* (أى بعد ثلاثين عاما) فى سلسلة *Beacon* عن *Black Women Writers* ، تحرير *Deborah McDowell* وتقديم: *Trudier Harris*.

(10) Childress: "Gold Through the Trees" and "Just a Little Simple".

هذان الكتابان لم ينشرا حتى الآن.

(11) بالطبع، كان لكل من الكاتبين الشهيرين الموالين للشيوعية "ريتشارد رايت" و "لانجستون هيوز" علاقات مهمة بعالم المسرح كذلك.

(12) انظر التاريخ الشفاهى غير المنشور لـــ *(Julian Mayfield)* لدى – *Civil Rights Collection Howard University Library.*

والمراسلات بين *Graham* و *Earl Browder*، وذلك فى: *Earl Browder Papers, Syracuse University Press.*

(13) انظر: *Lis & Duggan, "Audre Lorde", in Mari Jo Buhle, Paul Buhle and Harvey J. Kaye, eds, "The American Radical" (London and New York: Routledge, 1994), pp. 353-60.*

(14) See Killens, "For National Freedom", New Foundations (Summer 1949), pp. 245-58.

(15) مقابلة مع *(Marvel Cooke)* فى نيويورك سيتى – أكتوبر *1994*.

(16) Watts, "Heroism and the Black Intellectual: Ralf Ellison, Politics and Afro-American Intellectual Life" (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994), p. 8.

(17) انظر مناقشتى لهذه السياسات فى فصل بعنوان: *"Llyod Brown and the African – American Literary Left"* وذلك فى *Wald "Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics" (London: Verso, 1994), pp. 212-32.*

(18) Oral History of Julian Mayfield, Howard University Library.

(19) نقلا عن *(Wald, "Writing from the Left" p. 215)*.

(20) Hansberry, "A Raisin in the Sun", new edn. (1959; New York: Signer, 1986), p. 148.

(21) Baker, "Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory" (Chicago and London: University of Chicago Press, 1984), pp. 3-4 .

(22) Brown, "Trumbull Park" (Chicago: Regnery, 1959), p. 432.

(23) انظر: *Julius and Ethel Rosenberg, "Death House Letters" (New York: Publishing, 1952), p. 114.*

(24) Fast, "Tony and the Wonderful Door", New York: Blue Heron, 1952), p. 5.

(25) نشرة منسوخة تعود إلى أوائل الخمسينيات نشرها: *(The Council of the Arts, Sciences and Professions in New York City)*.

(26) مقابلة مع *(Jonathan Weil)* في *New York City* بتاريخ أكتوبر *1993*.

(27) مقابلة مع *(Anneteru Rubinstein)* في *New York City* بتاريخ أكتوبر ١٩٩٢.

(28) من تقاليد الحركات الثورية في أمريكا الوسطى عند المناداة على الأسماء لمعرفة المتغيبين، أن ترد القوة كلها بصوت واحد "حاضر"، وذلك عند المناداة على اسم رفيق يكون قد مات، ويعتبر ذلك ضربا من الإجلال والتكريم.

(٧)

الشعر والسياسة والحرب

تمثيلات الحرب الأمريكية فى الشعر الفيتنامى

(دانا هيلى)

"خشية الموت ...

يقاتلون لكى يعيشوا"

الحرب: تونج هو[١]

تكفى نظرة سريعة على تاريخ الأدب الحديث فى ڤيتنام، لكى نتعرف على مدى ما بلغه من تطور شكلا ومضمونا، والدور الذى قام به فى المجتمع، وكيف اعتمد ذلك على مجمل الظروف السياسية؛ فتاريخ البلاد المضطرب خلال القرن العشرين كانت له اليد الطولى فى أن يكون لاحتياجات نضال ما بعد الاستقلال وحركة التحرر الوطنى والحرب أثرها الكبير فى بلورته، وأن يكون الجهد الخلاق فى الغالب الأعم ملتزما بأهداف أبعد. كما فى دول أخرى فى جنوب شرق آسيا كانت خاضعة للاستعمار من قبل، نما الأدب الحديث فى ڤيتنام يدا بيد مع الحركة القومية، كما أن نمو المشاعر القومية فى بدايات القرن العشرين عبأ الشعب فى أرجاء ڤيتنام، لكى يعبر

الأدب عن الشعور بالظلم والامتهان على أيدى الحكام الأجانب، وعن الرغبة فى الحرية والاستقلال. فى ظروف تعرض الدولة بكاملها للخطر، ومع تأجج المشاعر الوطنية، كان الكتاب يبدون استعدادهم للتخلى عن حريتهم الإبداعية وتكريس كل مواهبهم لتحقيق أهداف قومية، مخلصين لتعاليم:- هوشى منه" *Ho Chi Minh*" - التى مفادها أن "ليس هناك ما هو أثمن من الحرية والاستقلال".

أجيال كثيرة من الشعب الفيتنامى تحملت سنوات الحرب، ضد الفرنسيين فى البداية، وفيما بعد ضد الأمريكيين؛ وعليه فإن الحرب تمثل جزءا مهما من المرجعية الأدبية الحديثة فى فيتنام. كانت الحرب الأمريكية[٢] فى فيتنام، التى يعتبر شعرها بؤرة اهتمام هذا الفصل من الكتاب، من بين أهم الصراعات فى العصر الحديث، حيث يصل مداها إلى ما هو أبعد من العداء بين الأطراف المتحاربة. أصبح الشعر الفيتنامى رمزا للنضال الأيديولوچى القطبى فى الحرب الباردة، وتمخض عن أساطير كثيرة وتناقضات كثيرة؛ فمع التأثير المسلم به للحرب فى التاريخ، والاستجابات الواسعة متعددة الجوانب للأدب الأمريكى فى الحرب التى تناولتها الدراسات، لم يتم استكشاف المشهد الفيتنامى بكامله فى الدراسات الأكاديمية. وبينما تعكس الكتابة الأمريكية تعددية التجارب، فإن الدور الأساسى للدعاية الفيتنامية، كما أحاول أن أبين هنا، كان هو "رسم صورة للمجتمع تجعله يبدو صاحب إرادة واحدة"[٣]، بما يجعل التمثيل الفيتنامى للحرب يبدو أكثر وحدة وتناغما.

الأدب باعتباره سلاحًا

لكى نفهم الأدب المكتوب فى خضم الحرب الأمريكية، لابد بداية من أن نفهم تاريخ الثورة والحرب والنضال اللذين مرت بهما ڤيتنام، وهما ما انبثق منه هذا الأدب. كانت ثورة أغسطس *1945*، هى بداية المرحلة ما بعد الكولونيالية، وكان إعلان الاستقلال الذى أطلقه "هوشى منه" فى الثانى من سبتمبر *1945*، وإقامة جمهورية ڤيتنام الديمقراطية، بداية عملية طويلة للتخلص من الاستعمار، وهى عملية – كما تؤكد "پاتريشيا پيللى: *Patricia Pelly*" – مضت على نحو جيد بعد أن انسحب الفرنسيون من ڤيتنام فى *1945*، حيث كان "الكثير من النماذج والتمثيلات الكولونيالية قد بقى فى مكانه، سواء باعتبارها موضوعات للتمثل اللاواعى أو ظواهر سلبية ينبغى اجتثاثها"(٤). كان الحزب الشيوعى يبزغ تدريجيا بوصفه قوة توحد الفصائل السياسية المختلفة بأساليب مدروسة تحت راية التحرر الوطنى، واستمرت قوته فى النمو حتى بعد تحقيق الاستقلال. كان التمهيد للتحول من دولة محتلة إلى دولة مستقلة يتم بأساليب عملية بواسطة الشيوعيين حتى قبل التخلص من النظام الاستعمارى.

كان لابد من أن تكون الثقافة أداة مهمة من أجل تأكيد معنى جديد للسلطة خارج نماذج الاستعمار، ومن أجل استعادة هوية قومية جرحتها وشوهتها سنوات الحكم الأجنبى. المسئولون الڤيتناميون الذين كانوا يعرفون حجم تأثير المبدعين فى المجتمع وما يحظون به من تقدير، كانوا مصرين على إخضاع هذا التأثير ليكون تحت سيطرتهم، مستغلين فى ذلك المشاعر

الوطنية لدى المبدعين أنفسهم. بالنسبة لهم، كان "وضع قواعد واضحة للعبة"، أو بلورة سياسات ثقافية وتحديد دور الفنان فى المجتمع - خطوة مهمة فى تدجين الثقافة. شهدت بداية العام ١٩٣٥، جدلا واسعا حول دور الأدب والكاتب فى المجتمع الڤيتنامى، ومحاولات استقطاب من جانب المنادين بمبدأ "الأدب للأدب"؛ وأولئك المنادين بمبدأ "الأدب من أجل الحياة"، ولكن عدد مؤيدى الأدب الملتزم تزايد مع بداية حرب الهند الصينية الأولى. وإذا كان الأدب الڤيتنامى فى العشرينيات والثلاثينيات قد حرر نفسه من قيود المرجعية الأدبية التقليدية يساعده فى ذلك تطور فلسفة شديدة الفردانية، فإن هذه الفردانية نفسها كانت تواجه تحديات كثيرة من المشاعر القومية العارمة فى أواخر الثلاثينيات وفى الأربعينيات؛ فكثير من الشعراء الذين تملكتهم مشاعر اليأس والحزن الباطن شحذوا أقلامهم لخدمة حركة التحرر الوطنى التى كانت تزودهم بمشاعر متجددة للتحقق الذاتى. الشعراء الذين كانوا قبل عقد واحد يصارعون من أجل تحرير أرواحهم الشعرية، كانوا الآن يخلعون عنهم ميثاليتهم الرومانسية ويشجبون أنانيتهم السابقة، ويعلنون الولاء والتأييد للحزب الشيوعى. الشاعر "زوان ديو: ***Xuan Dieu***" على سبيل المثال، الذى كتب الكثير من القصائد الغنائية الحميمة، استنكر أعماله التى كتبها قبل الثورة، وهجر الشعر الموضوعى المحايد وموضوعاته عن الحياة والحب والأمل، وذلك لحساب شعر الثورة والولاء الحزبى والاحتفاء بالطبقات العاملة.

فى جهدهم المنظم لإدارة الثقافة و"تشريع الجماليات الفنية"، كان "الڤيت منه" يسترشدون بالحركات الشيوعية العالمية، وبخاصة السوڤيتية والصينية،

فى صوغ السياسات الثقافية، ووضع قوالب أيديولوجية مشبعة بروح الاشتراكية. مستلهمين الكتاب السوفيت، وبخاصة "مكسيم جوركى: ***Maxim Gorky***"، استطاع القادة الفيتناميون تطوير نموذجهم الثقافى، بالاتساق مع مبادئ الواقعية الاشتراكية وأسلوب مبرمج يؤكد الاشتراكية أو الشيوعية باعتبارها النظام التقدمى الوحيد، وكبح الفردانية لحساب الجماعية، مع جنوح قوى نحو تفاؤل تحريضى وتوجه تعليمى.

تقترن مهمة تحديد السياسة الأساسية للثقافة باسم "تروأونج شنه: ***Tru'ong Chinh***"[٥]، المفكر الرئيسى وسكرتير عام الحزب الشيوعى فى الفترة من ***1941*** إلى ***1956*** ، التابع المخلص للماركسية اللينينية الذى سعى إلى تحويل الثقافة الفيتنامية إلى ميدان قتال يمكن أن توضع عليه أسس فيتنام اشتراكيـــة جـــديدة. كتبـــه: "أطـــروحات عن الثقافة الفيتنامية: – ***Theses on Vietnamese Culture*** "(***1943***)، و"الماركسية وقضايا الثقافة الفيتنامية ***Marxism and the Issues of Vietnamese Culture***" (***1948***)، وضعت المعايير الضرورية لتسهيل عملية قولبة الثقافة لكى تصبح أداة فى يد الثورة والشيوعية، كما وضعت أسس الجماليات الفنية المسيَّسة. إيمان "ترو أونج" الراسخ بأنك "لكى تكون شاعرا، يعنى أن تكون صادقا ونقيا وشجاعا صاحب إرادة قوية، وأن يكون لك هدف ولديك نار"، ومناشدته الشعراء "للإمساك بالقلم من أجل تدمير طغاة العالم، بتحويل القوافى إلى متفجرات والقصائد إلى قنابل"، لكى "يصبح شعركم مع سواعد عمالنا الذين يحرثون حقول المستقبل الزاهر"[٦]، هذه الأفكار تمت صياغتها على نحو أكثر تفصيلا فى "أطروحات" ترو أونج. المثقفون المبدعون يقومون بدور "الكادر" الثقافى

المنوط به تسهيل عملية التواصل بين الحزب والناس. كانت استعارات مثل "الشعر سلاحا" و"الثقافة ميدانا للقتال" مستخدمة لكى تقضى فى الجدل الدائر حول دور الفن وتضمن استئصال كل ما من شأنه أن يعطل المسيرة نحو الاشتراكية. الالتزام بالواقعية الاشتراكية باعتبارها الأسلوب الوحيد المقبول للإبداع، كان يتطلب أن يكون أى عمل، كل عمل فنى، من أجل الجماهير ولخدمة قضية الثورة. المحكمون النهائيون الذين يقررون قيمة أى عمل إبداعى هم "الجماهير"، الذين- بكلمات "ترو أونج" - "يعرفون أكثر بما أن لهم آذانًا كثيرة وأعينًا كثيرة وأذهانًا ذكية وعواطف جمعية سريعة الاستجابة، فما قد لا يؤكده أحدهم، من الطبيعى أن يؤكده غيره"(٧).

كان الإعلاء من شأن الواقعية الاشتراكية لتكون الأسلوب الوحيد المقبول للإبداع والخلق الفنى يمثل مشكلات عدة سياسية وفنية، إذ أدى ذلك إلـــى كبـــح الإبـــداع والخلـــق وساعد على ظهور فن متماثل متشابه مكرر لا يحمل أى مفاجآت إبداعية، فكان لابد من أن يكون النثر والشعر واقعيين فى الشكل واشتراكيين فى المضمون. وبينما كانت السلطات الفيتنامية تقبل، وربما تتذوق، الواقعية الاشتراكية لدى كتاب أوربا بشكل عام لأنها تفضح المشكلات الاجتماعية، كانت فى الوقت نفسه تعتبرها برجوازية ومثالية ومتفسخة وغير علمية، لأنها لا تكشف عن أن الصراع الطبقى والثورة والماركسية هى الحلول الحتمية لمثل تلك المشكلات؛ كما كانوا يعتبرونها، بالإضافة إلى ذلك كله، كانت مغرقة فى التشاؤم. على النقيض من ذلك كان لابد من أن تكون أعمال الواقعية الاشتراكية النثرية والشعر الثورى نابضة بروح التفاؤل الذى يحفز القراء ويرسم رؤية إيجابية للمستقبل الاشتراكى.

وحيث إن أعمال الواقعية الاشتراكية تحل الواجب الجمعى محل المصير الفردى، لم تقدم تصويرا نفسيا شاملا. لم يكن هناك اهتمام بالاعتبارات الأسلوبية: اللغة الأدبية بسيطة وبعيدة عن التميق، وتضمن أن تكون الرسالة السياسية بعيدة عن الغموض، مفهومة للجميع، وبالتالى فإن التأثير الرئيسى للكتابة الثورية يتحقق من خلال أسلوب مباشر ولغة مزدحمة بالرطانة الاشتراكية والكليشيهات السياسية عبر استعارات شعرية تقليدية مكرورة. ادعاء الواقعية الاشتراكية الموضوعية، على أية حال، كان أمرا إشكاليا. كان "ترو أونج شنه" يحث الكتاب على أن يؤكدوا الحقيقة المفيدة للثورة فحسب؛ وبينما كان بالإمكان الكتابة عن هزيمة ما فى معركة ما على سبيل المثال، كان من الضرورى أن يجعلوا القارئ يدرك كيف "ضحى جنودنا بأنفسهم بشجاعة نادرة" و"لماذا خسرنا"، و"أى جزء فى هذه الهزيمة كان يعتبر انتصارا على الرغم من ذلك"، و"كيف لم يتردد جنودنا فى التضحية بأنفسهم، حيث إن كلا منهم كان يتعلم من التجربة بكل حماسة، استعدادا للانتصار فى المعارك القادمة"(٨). يشير "كيم إن. بى: ننه *Kim N. B. Ninh*" إلى أن تأثير هذه الأطروحات لم يكن كبيرا(٩)، وعلى الرغم من ذلك فإن الإصرار الذى صعَّدت به حكومة "هو شى منه" حملتها للترويج لسياستها الثقافية، والنقد والعقاب لمن كانوا يعارضونها، إلى جانب إزالة الاختيار والجدال السياسى بعد ثورة ١٩٤٥، سرعان ما حول هذه الكراسة لتصبح هى "كتاب" الإنتاج الثقافى ودليل عمله.

صعود الحرب الباردة فى الخمسينيات حَوَّل أبعاد القومية الڤيتنامية تدريجيا، وانتظمها فى إطار "ساحة القتال" الأوسع للحرب الباردة، وكانت

الروح الوطنية والإرث الاستعمارى ورؤية الدولية الاشتراكية، بالإضافة إلى الآليات الجديدة للحرب الباردة، هى ما حدد نماذج النظام ما بعد الكولونيالى البازغ فى ڤيتنام. الانتصار الذى تحقق فى "ديان بيان فو" زاد من شعور "الڤيت منه" بالكرامة وجعل قيادتهم وتوجهاتهم أكثر ثورية. قمعهم للتمرد الثقافى[١٠] فى أواخر الخمسينيات كثف الإملاءات الأيديولوچية على الأنشطة الفكرية والثقافية وأحكم السيطرة التنظيمية عليها.

. استمرت هذه التوجهات خلال حرب الهند الصينية الثانية، تلك الحرب التى نحَّت الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية لعملية التحرر من الاستعمار. الدعم الأمريكى والمساعدات المالية للفرنسيين (وكان ذلك فى عهد إدارة ترومان بوصفه جزءًا من سياسة احتواء الشيوعية) لم ينجحا فى منع سقوط القوة الكولونيالية الفرنسية فى "ديان بيان فو". أنهى مؤتمر چنيڤ فى *1945*، حرب الهند الصينية الأولى رسميا، وقسم ڤيتنام مؤقتا على امتداد خط التوازى ١٧، صانعا بذلك جمهورية ڤيتنام الديمقراطية التى يحكمها الشيوعيون فى الشمال، وجمهورية ڤيتنام المستقلة فى الجنوب. دخلت الحكومة الأمريكية لتقديم الدعم المباشر لڤيتنام الجنوبية وساعدت فى تنصيب نظام "نجو دنه ديم: ***Ngo Dinh Diem***". كان المفترض أن تمنع المعونات المالية والاقتصادية والعسكرية ووجود عدد كبير من المستشارين العسكريين، سقوط ڤيتنام الجنوبية فى أيدى الشيوعيين. فى الشمال صعَّد "الڤيت منه" حملة لإعادة توحيد ڤيتنام تحت سيطرتهم، وبدأوا التسلل إلى الجنوب مؤسسين شبكة دعم قوية مع حملة دعائية كاسحة. منذ ١٩٦٠، كانت كل هذه الأنشطة تتم بدعم من جبهة التحرير الوطنية التى كانت قد شكلت فى ڤيتنام الجنوبية

فى النهاية لتصبح صراعا عسكريا كاملا. حاولت الإدارات الأمريكية المتوالية حل المشكلة، وبينما كان الجهد الأمريكى يتسع، كانت تتسع كذلك المعارضة للحرب سواء فى داخل الولايات المتحدة أو فى العالم بأسره؛ وفى السابع والعشرين من يناير ١٩٧٣، تم الاتفاق على وقف لإطلاق النار كان تمهيدا لانسحاب أمريكى من ڤيتنام. فشل جيش ڤيتنام الجنوبية المنهك فى إيقاف تقدم "الڤيت منه"، وبسقوط "سايجون" فى ٣٠ أبريل ١٩٧٥، التأم شمل الدولة مرة أخرى تحت الحكم الشيوعى وأعلنت جمهورية ڤيتنام الاشتراكية.

أثناء الحرب ضد الأمريكيين كانت الدعوة للوحدة تقوى، كما كان يقوى الالتزام، وكان المثقفون مستمرين صفا واحدا فى شجب العدو لينخرط الأدب تماما فى النضال من أجل التحرر الوطنى، مبتعدا عن كل ما يمكن اعتباره رومانسيا أو فردانيا، لكى يحفز ويقدم نماذج ثورية للقارئ، وتمت تنحية كل المثل الأدبية العليا مثل الجماليات الفنية والإمتاع وتصوير الواقع، وذلك باسم الهدف الأسمى، التحرر الوطنى.

الشعر

فى ڤيتنام، يحظى الشعر باعتباره نوعًا أدبيًا بحب وتقدير بالغين، ومكانته هى العليا فى قلوب الشعب للدور الكبير الذى يقوم به فى حياة المجتمع، كما أنه ديوان حياة الڤيتناميين. يصدق ذلك على الشعر الشعبى النابع من روح الشعب، كما على التراث الشعبى الذى يعتبر شهادة على سعة اطلاع الفرد، ودليلا على التحقق الثقافى والفكرى؛ كما كان الشاعر دائما

صوت الضمير بالنسبة للأمة لأنه كان الداعى لحمل السلاح إبان الأزمة، فالشعر كما يقول "تجوين با شونج: *Nguyen Ba Chung*":

> **يقدم الوسيلـــة لصـــوغ الشعور بالهوية القوميـــة ونقلها إلى الأجيال التالية. لقد مكنت المشاعر والصور المنقولة من خلال الشعر الڤيتنامى، الثقافة من إدراك الشعور العميق بالذات وفهم معاناة الماضى واستدعاء رؤية إيجابية لآمال المستقبل(١١).**

على هذا النحو، كان الشعر الڤيتنامى أثناء الحرب ضد أمريكا يستند إلى تراث من الاستجابة للأخطار الخارجية التى تركت علامات واضحة عليه بوصفه نوعًا أدبيًا. كان الشعر فى تلك المرحلة يعود إلى جذوره الوطنية بتمثله صورا تؤكد البسالة والبطولة فى إلحاق الهزيمة بالعدو، وما كان يحلو للسياسيين أن يدعونه بـــ "الروح القتالية" للڤيتناميين، ويذكِّرُ الشعب بالإنجازات العسكرية لأبطال قوميين مثل "لاى ثيو أونج كيت: *Ly Thuong Kiet*" و"تران هيونج داو: *Tran Hung Dao*" و"لى لوى: *Le Loi*" و"نجوين تراى: *Nguyen Trai*" والأخوات "ترونج: *Trung*"(١٢). فى الوقت نفسه فإن الحرب قامت بتثوير مشاعر وأحاسيس الشعراء الڤيتناميين الذين أثرت فيهم الأحداث بعمق وتورطوا فيها شخصيا؛ ولأن معظمهم كانوا من الجنود، نجد أنهم كتبوا قصائدهم باعتبارهم شهودًا على الحرب، وأرخوا لنشأتها وتطورها ومسيرتها فى تسلسلها الزمنى؛ وكان الشعر، بوصفه نوعًا أدبيًا، أسلوبا مناسبا لطبيعة الحرب وظروف الخطر وعدم الاستقرار، إذ تكفى قصاصة صغيرة من

الورق لحمل قصيدة، وتكفى لحظات قليلة لقراءتها، كما كان من السهل تذكر أو نسخ قصيدة لتوزيعها، وكانت تنظم الأمسيات الشعرية للقوات باستمرار. كان المقاتلون يقرؤون القصائد لكى تلهمهم، بينما كانت الكتابة بالنسبة للشعراء بمثابة عملية تطهر، وجزءا من عملية التخفف العلاجى. كانت طاقاتهم السياسية المتفجرة تجعل من الحياد لعنة؛ ولأنهم كانوا يرونها حربا حتمية، لم يكن هناك سوى القليل من الشعر المناهض للحرب أو الناقد للسياسيين. لم تكن الولاءات السياسية القوية، والحاجة إلى الوحدة فى وجه العدو، تسمحان بأن تنعكس عناصر الصراع على شعر فترة الحرب.

على الرغم من ذلك كله، نجد قدرا من التنوع فى الشعر المكتوب فى فترة الحرب الأمريكية؛ فهو يتراوح بين الدعوة لحمل السلاح دفاعا عن الوطن - بناء الروح المعنوية والتعبئة الروحية من خلال صور البطولة والشجاعة والإخلاص والتضحية وقوة التحمل - وشعر المباشرة السياسية الذى يؤكد ويشرع الأيديولوچية الماركسية، وهو ذلك النوع الذى لم يكن، فى شكله المتطرف، أكثر من دعاية صريحة(١٣). هناك كذلك فرق جيلى بين الكتاب أنفسهم، فبعض أفضل شعراء الحرب ينتمون إلى جيل أكبر سنا، وقد ظهروا فى المشهد الأدبى فى الثلاثينيات، وهم فى الغالب أكثر ثورية وأكثر وضوحا فى تناولهم السياسى للصراع. من بين هؤلاء الشعراء "تشى لان فيان: *Che Lan Vien*" و"هيو كان: *Huy Can*" و"زو ان ديو: *Xuan Dieu*" و"لو ترونج لو: *Lu'u Trong Lu*" و"تو هيو: *To Hu'u*" و"تجوين دنه ثى: *Nguyen Dinh Thi*" وهم مختلفون عن شعراء أصغر سنا مثل "فام تيان دوات: *Pham Tien Duat*" و"تجوين ديو: *Nguyen Duy*" و"زوان كوينه: *Xuan Quynh*"

و"لام ثاى ماى دا: *Lam Thi My Da*" و"تجوين دك ماو: *Nguyen Due Mau*" و"هيو ثنه: *Huu Thinh*" و"تجوين كوا دايم: *Nguyen Khoa Diem*" و"تران دانج كوا: *Tran Dang Khoa*" و"فان ثاى ثان - نهان:- *Pham Thi Thanh- Nhan*"، وكما يشير "تجوين دنه هوا: *Nguyen Dinh Hoa*" فإن الأدب الثورى لڤيتنام الشمالية كان له أيضا "فرعه الجنوبى"، الذى كانت تدعمه جبهة التحرير الوطنية على الرغم من أن تناوله للحرب كان يعكس تناول نظيره الجنوبى لها(١٤).

موضوعات وأفكار شعر الحرب

من بين الموضوعات والأفكار الرئيسية السائدة فى الشعر الڤيتنامى فى فترة الحرب ضد أمريكا، الإيمان بعدالة القضية. الدعم الكبير للحرب والثقة المطلقة فى عدالة أهدافها، مكنا الشعراء الڤيتناميين من أن يستمدوا طاقة نفسية كبيرة من "المساهمة فى عمل جماعى له معنى وهدف"(١٥). كان ذلك يجعلهم يشعرون بالواجب ويملؤهم بالثقة واحترام النفس. شعرهم خلو من الشك ورثاء الذات والشعور بالذنب، وعلى خلاف الأمريكيين، لم يكن على الڤيتناميين "أن يبحثوا عن معنى للحرب". غزو جنود أجانب للأراضى الڤيتنامية جعل مشاركتهم فى الحرب حتمية، ليس دفاعا عن الوطن الأم فحسب، بل عن هوية ڤيتنام نفسها كذلك. هذا الشعور نجده منعكسا فى الإشارة إلى الحرب باعتبارها "حرب خلاص وطنى ضد الأمريكيين".

القصائد المكتوبة أثناء الصراع كلها تقدير وإجلال لهذا الهدف المشترك. هناك قصيدة للشاعر "فام تيان: *Pham Tien*" بعنوان "سائقو شاحنات بدون زجاج يحمى من الرياح" (*1965*)، هذه القصيدة تصور روح التفانى لدى سائقى الشاحنات الذين كانوا يسافرون فى الظلام على طول طريق "هوشى منه" لنقل المؤن والذخائر، فهم يقومون بعمل شاق وخطر بدافع من الواجب، إذ "ما دام هناك قلب فى الشاحنة، فذلك يكفى"[١٦]. فى قصيدة أخرى بعنوان "خيزران فيتنام" للشاعر "تجوين ديو: *Nguyen Duy*" يستخدم الشاعر قوة ومرونة الخيزران كناية عن إصرار وعزيمة الشعب الذى "لا يبحث عن غطاء فى الظل"، الذى "لا يخشى التربة الضعيفة[١٧] لأن جذوره قوية"، "لأن إيمانه راسخ بأنه "سيقوم" مرة أخرى، وتمضى القصيدة:

فى العاصفة، تحمى السوق بعضها بعضًا،

وتلتف الأفرع حول بعضها،

لا أحد يقف بمفرده لأنهم يحبون بعضهم بعضًا،

وهكذا القلاع والحصون.

القوة التجريدية للطبيعة سوف تضمن أن "تنبثق من التربة سوق جديدة عندما يموت الخيزران القديم"، وبالمثل فإن الثبات والتضامن هما ضمان استمرار القتال على الرغم من التضحيات.

فى قصيدة أخرى بعنوان "الوداع الأحمر" للشاعر "تجوين ماى: *Nguyen My*" نجد تمثيلا آخر ذا صبغة سياسية أعمق فى الدعوة للوحدة

التامة لمواصلة الكفاح. الجندى الذى يودع زوجته، مرتبط بها وبالأمة كلها "رمزيا" باللون الأحمر الموجود فى كل شىء: الحرارة، نار المطبخ، رداء المرأة، ضوء الشمس، لون الشفاه، الحب المتأجج. فى الوقت نفسه نجد اللون الأحمر مستخدما باعتباره رمزًا للوطنية والوحدة الأيديولوجية والإخلاص للواجب.

حمرة اللون الأحمر المتوهج،

تشبه الحمرة النارية لبراعم الموز،

تشبه حمرة لهب المطبخ،

التى تلوح من قرية بعيدة فى الليالى الباردة العاصفة.

الحمرة التى سوف تتلاحق،

كأن لم يكن وداع(١٨).

كذلك يستخدم الشاعر "قام تيان دووات: ***Pham Tien Duat***" الضوء الذى يخترق الظلام رمزا للحياة والبقاء، وذلك فى قصيدته "النار فى المصابيح" (١٩٦٧). مع اقتراب القصف، كانت "الحياة تنسحب" إلى الظلام لكى تختبئ من طائرات العدو، وكانت المصابيح تساعد الأطفال لكى يذهبوا إلى مدارسهم ليلا، كما تساعد الشباب على قراءة رسائل الحب. ضوء المصابيح، كذلك، يرمز للرغبة فى الحرية، فالعدو قد يطفئ النور، ولكن الشعب سيعيده لأنه ينهض دائما دفاعا عن الوطن:

ليلة بعد ليلة على أرضنا،

ما زالت المصابيح تضىء،

المصابيح تستعيد نيران ألف عام

من حياتنا النضالية الأولى،

النيران التى يحتفظ بها جيل بعد جيل(١٩).

الضوء فى القصيدة رمز للمستقبل، ولإرادة سياسية، ولنجمة الشيوعية الخماسية.

الارتباط الوثيق بين الأرض والشعب موضوع رئيسى آخر من موضوعات شعر الحرب الفيتنامى، حيث نجد الكثير من القصائد المشحونة بالروح الوطنية والتماهى مع أرض الوطن الأم. يشير 'كيڤن باون: ***Kevin Bowen***" إلى أن "الإيمان بقدرة الأرض على الإبقاء على شروط الكفاح أمر محورى بالنسبة للشعر والثقافة"(٢٠). "تجوين ديو: ***Nguyen Duy***"، على سبيل المثال، كتب عددا من أفضل القصائد المعبرة عن حب الوطن، وطن "الآلام المبرحة" الذى يتفجر فيه "العسل من الداخل"(٢١). قصيدته "أرض حمراء – مياه زرقاء" (١٩٧١) تصور الدمار الذى تحدثه القنابل، ولكنها فى الوقت نفسه حافلة بصور غنائية عن أنابيب مياه قصفتها الطائرات فتحول الماء إلى "ماء ورد"(٢٢)، وتعلن بقاء الأرض. هذا الموضوع نجد له تصويرا جيدا فى قصيـــة قصيرة بعنوان "عطر الحديقة" للشاعر الجنوبى "لام ثاى ماى دا: ***–am Thi My Da***"

ليلة أمس، انفجرت قنبلة فى الشرفة لكن زقزقة الطيور تنعش نسيم الصباح أسمع الأشجار العطرة، أنظر فى الحديقة فأرى عنقودى جوافة ناضجين، صامتين(٢٣).

لغة السطر الأول عملية، خلو من العاطفة، فى مقابلة مع صور غنائية لطبيعة متفجرة، وكما فى قصيدة "تجوين ديو": "خيزران فيتنام"، التى ذكرناها سابقا، نجد الطبيعة أكبر من أن تُحكم عليهـا الحـرب سيطرتها. الطبيعـة لا تذعن لشيء مهما بلغت قوته. بإيجاز محكم ومؤثر تنظر القصيدة إلى ما هو أبعد من الحرب، وتضمن أن يكون للأمل مغزى وللحياة معنى.

يستمد قدر كبير من شعر الحرب فى فيتنام قوته من التوتر المضمر فى المقابلة بين هدوء وسكينة الريف الفيتنامى (الأغانى الرعوية، حقول الأرز، برك الماء، الأنهار، الجبال، الجاموس، الأطفال... إلخ) وآثار الحرب المدمرة. من أقوى الأمثلة على ذلك قصيدة الشاعر "بو دك: ***Pho Duc***" "الصبى والجاموسة فى حقل الجثامين"، والصبى الذى يرعى الجاموسة رمز لفيتنام الريفية، وهى صورة مشبوبة العاطفة متكررة الاستخدام، ووضعها هنا فى مقارنة بحقل الجثامين يعبر عن حالة الفقد العميقة: فقد الحياة وجمال المشهد الطبيعى وبراءة الطفولة عندما تكون فى مواجهة أهوال من صنع الكبار. هذه القصيدة أمينة فى وصف الموت، وما يخلفه من أجساد مشوهة تلوث مشهد الرعى اليومى. الصبى يحاول أن يفهم ما حدث، والأهم أنه يحاول أن يفهم لماذا حدث، على أن اكتشاف منطق للحرب، أمر أكبر منه ومن عقله القاصر[٢٤]. الصبى عاجز عن فهم عبثية القتل، والبشر "المتحضرون"، بالنسبة له، أسوأ من الحيوانات.

تتشابك قرون جواميسى أحيانا،

إلا أنها لا تؤذى بعضها بعضًا وأنا أسوقها،

أما أنتم، أيها البشر المتحضرون، المتقدمون،

لماذا تتقاتلون؟ لماذا تغطون الحقول بالجثث،

وتروون الأرض بالدماء؟

كما توضح السطور السابقة، نجد أن حضور الحرب واقتحامها كل جوانب الحياة اليومية، هو أحد الموضوعات الرئيسية فى شعر الحرب الفيتنامى. لم يكن هناك خط فاصل بين جبهة القتال والجبهة الداخلية، ولا فرق كبيرا بين الجندى المدنى. قسوة الحرب تكمن فى إلغائها حق الناس فى حياة عادية. افتقاد الناس لكل ما هو عادى ومألوف فى الحياة، حتى وإن كان يبدو تافها، كان محل شجب فى كثير من قصائد الحرب. فى قصيدة "حصاد ليلى" (١٩٧١) للشاعر "لام ثاى ماى دا: *Lam Thi My Da*"، نحن مع صبايا يحصدن الأرز ليلا، على رؤوسهن قبعات مخروطية، لا مباليات بأخطار القصف ولا بالقنابل التى لم تنفجر بعد، لا تخيفهن الطلقات والقنابل والشظايا. الندى، فحسب، الذى يبلل شعرنا المضمخ بعطر الليمون"[٢٥]. رفضهن الثورى للسماح للحرب بتعطيل حياتهن يساعد على التقليل من خطرها. كذلك فإن الحرب لا تحرر الناس من الرغبات الإنسانية، وكثير من القصائد يقيس تكلفة الحرب بمدى الميل العاطفى. فى مجموعته "قصائد حب كتبت فى الحرب"، يعبر الشاعر "تجوين كوا دايم: *Nguyen Khoa Diem*" عن أحزان فراق الحبيب ويصف الروح باللهب الذى تؤججه الرغبة[٢٦] فى حمى الحرب، صدمة الفراق هى ما يعذب معظمهم، لكنها فى الوقت نفسه "حافز على القتال" يولده "الأمل فى اللقاء"، والتطلع لأن "تكون أحرارا فى حبنا".

على نحو مشابه، نجد "تجوين ديو: *Nguyen Duy*" فى قصيدته "توق" (١٩٧٠) يتحرَّق شوقا إلى حبه عند "تسلق المجازات المرتفعة" و"عبور الأنهار" و"التشبث بالخنادق"[٢٧].

وهناك موضوع سائد آخر فى شعر الحرب الفيتنامى، وهو معاناة النساء وما يقدمنه للمجهود الحربى، ويعبر عن ذلك القول المأثور الفيتنامى: "فى الحرب، حتى النساء لابد من أن يقاتلن". الوضع الاجتماعى والثقافى للمرأة الفيتنامية حافل بالتناقضات والتوترات؛ وعلى الرغم من أن الأخلاقيات الكونفوشيوسية تجعلهن فى وضع التبعية للرجل، فإن الأيديولوچية الماركسية جاءت لهن بالتحرر والمساواة، خالقة بذلك مصدرا محتملا للاختلاف مع واقع المجتمع الفيتنامى وحياة الأسر الفيتنامية. العلاقات الإنسانية المعقدة زادت تعقيدا بسبب الحرب. غياب الرجال الذين ذهبوا للقتال فى الغابات كان يستلزم قيام النساء بأدوار مختلفة؛ لم يكن متوقعا منهن تحمل مسئوليات الرجال فحسب، بل وتقديم العون للجبهة والمقاتلين. يشير الناقد "هيو - تام هو تاى: ***Hue – Tam Ho Tai***": إلى أن الحرب فى الأدب الغربى تظل تجربة ذكورية فى الغالب، كما أن القتال يعتبر اختبارا للرجولة، بينما طبيعة حرب العصابات فى ڤيتنام خلقت "فضاء عسكريا" عاما، كان ينتظم الجميع، ويتطلب مشاركة الكل بمن فى ذلك النساء، ويخلص إلى أن "تمثيل الحرب بوصفه تجربة فى الدفاع البطولى عن النفس، يجعل تأنيثها ممكنا"[٢٨]. كثير من الشعر الفيتنامى يتناول إسهامات المرأة: بناء وتمهيد الطرق، ردم الحفر بعد القصف، إخلاء طريق "هوشى منه" وإصلاحه لكى تمر عليه شاحنات المؤن، كل هذه الأعمال كانت من نصيب النساء. كن يختبئن فى الغابة إلى أن

يتوقف القصف، ثم يخرجن لردم الحفر وإزالة الأنقاض وتفجير ما لم ينفجر من القنابل. حياة بالغة الخطر، حيث كان الموت أقرب من حبل الوريد نتيجة للشظايا والمواد الكيماوية وظروف الغابة بالغة الصعوبة. يصور الشاعر "فام تيان ديووات: *Pham Tien Duat*" حياة مثل هؤلاء النساء فى قصيدة بعنوان "إلى المتطوعات الصغيرات" (١٩٦٨)، حيث نلتقى جنديا يتذكر لقاء جمعه مصادفة بفتاة كانت تقوم بإبطال مفعول بعض القنابل، كما يتذكر ابتسامتها العذبة، وسخرياتها الصغيرة التى كانت تتبادلها معه ومع من يمر بها من الجنود. الجندى، متأثرا بشجاعتها التى لا تتباهى بها، مدركا أهمية وخطورة العمل الذى تقوم به، يقول:

بجوار البئر سقطت قنبلة،

وأراك نائمة بالقرب منها،

قدماك يغطيهما الطين،

طوال النهار، تبطلين مفعول القنابل

وفى الليل تصرخين أثناء نومك(٢٩)

أما قصيدة الشاعر "لام ثاى ماى: *Lam Thi My*": "سماء حفرة القنابل" فتحتفى ببطولة شابة تضحى بحياتها من أجل إنقاذ الآخرين:

سمعت أنك تعملين فى إنشاء الطرق،

تحملين كل هذا الحب لبلادك

اندفعت ملوحة بمشعلك

تستدعين القنبلة لكى تسقط عليك أنت

حتى يظل الطريق صالحا لاستخدام القوات[٣٠].

أما عملها الذى تقوم به، عملها الذى ينطوى على إنكار للذات، فيظل إلهاما للآخرين:

نهارا، أسير تحت السماء التى تغمرها الشمس،

هذا القرص اليقظ، القلق،

هل هو قرص الشمس أم قلبك

ذلك الذى ينير أمامى،

وأنا أسير على الطريق الطويل؟

لا يقدم الشعر الڤيتنامى صورا من المشاركة المباشرة للنساء فى الحرب فحسب، بل لعل الأهم هو، أنه يقدم صورا لهن باعتبارهن أمهات جنود يقاتلون دفاعا عن الأرض الأم. الشاعر "هيو تام هو تاى: ***Hue-Tam Ho Tai***" يفسر لنا كيف أن التباهى بذكرى موت جندى فى ڤيتنام يكون من حق الأم قبل أى إنسان آخر، هو مدعاة تفاخرها. الأم الثكلى التى تبكى ابنها رمز للحرب وأهوالها، وكروب الأمهات هى كروب الأمة بأسرها، والشجاعة ليست فى ميدان القتال فحسب، وإنما فى تقبل فقد الأبناء والأزواج فى الحرب، إنه ضرب آخر من البطولة أكثر خصوصية. قصيدة "فام ديان دووات: ***Pham Tien Duat***": "الأم عند نام هونه" (١٩٦٨) تصور، على نحو مؤثر، شجاعة أم "قتلت القنابل زوجها بينما كان يصطاد السمك"، وبالرغم

من ذلك "تترك ابنتها تتطوع للقتال"[٣١]. فى قرية كانت أشجار الخيزران ما زالت تهتز فيها ارتجافا من القصف، كانت الفتاة ترعى شئون المارة من المقاتلين وتقدم لهم الطعام والمأوى، وعلى الرغم من خسارتها الشخصية نجد كلماتها الوداعية لهم مليئة بالتحدى: "من الأفضل أن تأكل الملح بقية حياتك من أن تعيش عبدا"؛ وكما يقول "تشى لان فيان: *Ché Lan Viên*" فى موضع آخر: "من الصعب أن تكون أما فى فيتنام"[٣٢]. الحرب حولت واجبات الأم من تعليم ابنها أو ابنتها التعرف على الزهور والطيور إلى التعرف على صوت الطائرات المقاتلة وهى تقترب، وكيف يجد أو تجد ملجأ للاحتماء به. كانت مسئوليات الأمهات تجاه أبنائهن الذكور شاقة على نحو خاص، وكما تقول الأم عند "نام هونه":

فى بعض الأيام،

يكفى أن نعلم أطفالنا كيف يصبحون رجالا،

فى هذه الأيام،

مطلوب منا أن نفعل ما هو أكثر من ذلك،

أن نجعل منهم - كلهم - أبطالا،

ذلك هو واجب الأمهات فى بلادنا.

ولعل الإشارة إلى "الأبطال" هنا توحى كذلك بأن الموت رمز قوى للصراع فى شعر الحرب الفيتنامى، بيد أن الشعر لا يصوره بقسوة مفرطة. الحضور الكلى للموت وتوقعه أقوى من الموت نفسه، قربه من الجميع

وإمكانية حدوثه الدائمة هى؛ التعبير البليغ عن أهوال الحرب. الموت مقدم على نحو أكثر تجريدا، هو شيء منتظر ومتوقع، لا يفعل أكثر من أن يسدل ظلا على الحياة. فورية الموت وقربه الدائم ليسا منعكستن فى الخوف من القصف والاستعداد الدائم لإخلاء المكان، وإنما كذلك من خلال ساعى بريد قد يأتى بأخبار عن فقد عزيز.

كان موت الجنود يمثل مأزقا للفيتناميين، فكما يشير "شون كنجسلى مالارنى: ***Chaun Kingsley Malarney***" "كان الجندى الميت أحد أهم الأخطار التى تواجه شرعية وسلطة جمهورية فيتنام الديمقراطية فى العقود الثلاثة الأولى من وجودها"[٣٣]. كان جزءا مهما من أجندتها أن تكرم وتعظم الموت وأن تقدم كل ما يضمن ويكفل النظر إليه باعتباره قيمة ذات معنى[٣٤]. تمجيد الموت وفهمه باعتباره تضحية بحياة فرد من أجل حياة أمة وثورة، هذا التوجه حرم الأدب الفيتنامى من تناول الموضوع على نحو واقعى رصين. فى قصيدة بعنوان "المقبـــرة وشجرة الصنـــدل" ***(1969)***، يحتفـــى الشاعر "تجوين دك ماو: ***Nguyen Duc Mau***" بالمـــوت البطولى لجندى "قتل واهبا حياته لأمته"[٣٥]. الشـــاعر لا يتنـــاول الموت بوصفه أمـــرًا مأساويًا صـــادمًا، لا حـــداد ولا أحزان أصلا، موت الجندى مجد وشرف وهو أقصى درجات الشجاعة والفداء والإخلاص للواجب.

" قضى نحبه واهبا حياته لبلاده " آه يا هونج!

لقد خضَّب دمك العشب فرفرفت على الأرض أغنية.

تضحيتك نبع سعادة!

تضحية المرء بحياته من أجل أرض الآباء تجعل للموت معنى، تجعله نبيلا. إزاحة الموت من العالم الشخصى إلى عالم الجموع تجعله إلهاما للآخرين، ومثل شجرة الصندل. "سيعطر الأرض".

جميلة مثل حياة الجندى شجرة الصندل،

تعرف بكل بساطة، أن جسدها ينمو ويموت،

لكى يعطر الأرض، لكى يعطر الأرض والسماء.

القتل عمل متكرر ويحدث على نحو يومى، ولكن ليس معنى ذلك أن يكون مقبولا كما يقول "تجوين ديو: *Nguyen Duy*" فى قصيدة له بعنوان "قف!" (١٩٧٢)[٣٦]. إلا أن وصف "تيان دووات: *Pham Tien Duat*" للموت أكثر بساطة وتأثيرا، كما فى قصيدته "دوائر بيضاء" (١٩٧٢) التى يصف فيها قرية يربط فيها معظم نسائها وأطفالها أشرطة بيضاء فوق جباههن رمزا للحداد؛ وهى قصيدة استثنائية فى أنها تتجنب تمجيد الموت، والحقيقة أن ما جاء فيها من عبارات مثل "لا خسارة أفدح من الموت" و"شريط الحداد الأبيض يأخذ شكل الصفر"، فهم فى حينه وكأنه تقليل من شأن المجهود الحربى[٣٧].

وهناك موضوع آخر مرتبط على نحو طبيعى بتمجيد الذات، وهو شيطنة العدو. الجندى الأمريكى، أو العسكرى الأمريكى بصفة عامة لا ذكر له على وجه الخصوص فى شعر الحرب، ولكن تناوله يأتى فى إطار تعميم خطاب الحرب الباردة القوى، فهو "القاتل" و"الكولونيالى" و"الاستعمارى"، كما يقول الشعراء بغضب. هناك استثناءات بالطبع عندما نصادف إشارات إلى

أشخاص بعينهم مثل "چونسون" و"مكنمارا"[٣٨] فى قصيدة "إملى كون" (*1965*) للشاعر "تو هيو: *To Hûu*". العدو المجهل هنا "جندى جوال بوجه طفل"[٣٩]، فى قتال يدور وجها لوجه.

فى الوقت نفسه، يبدو الصراع فى الشعر أحيانا وكأنه حرب أهلية، فقد وضع القتال الڤيتناميين فى معسكرات متعارضة على جانبى خط التقسيم، قسم العائلات وفصل الإخوة والآباء والأطفال وحوّلهم إلى أعداء، بعضهم فى الشمال وبعضهم فى الجنوب. وحدة الأسرة هى أحد أعمدة المجتمع الڤيتنامى ولكن تقسيم الأمة كان مؤلما بالنسبة لكثيرين، والشعر يتناول هذه الحالة من خلال صور الإخوة الذين تفرقوا وانفصلوا عن بعضهم بعضًا، وأصبح بعضهم لبعض عدوا فى كثير من الأحيان. كان بعض الشعراء يدعو لوحدة الدولة، من بينهم "ليو ترونج لو: *Luu Trong Lu*" الذى يأسى فى قصيدة له بعنوان "الأمواج الصاخبة فى خليج تونج" (*1958*) لأن الأرض الڤيتنامية ليست متاحة لكل الڤيتناميين، ويحلم بذراعين عريضتين طويلتين تستطيعان ضم كل المنطقة الجنوبية[٤٠].

يا لتلك المنطقة الجنوبية،

حيث ملايين الذكريات وملايين العواطف،

اللحم لحمنا والدم دمنا،

اللحم لا يمكن أن يمزق إربا،

ودمك ما زال مختلطا بدمنا.

كما نجد مشاعر شبيهة فى قصيدة بعنوان "ابن عمك فى الجنوب، مشتاق لرؤية وجه والده" (*1959*)[٤١] للشاعر "هيو كان: ***Huy Cân***"، وكذلك لدى "نجوين آنه داو: ***Nguyen Anh Dao***"، الذى يرى جنوب ڤيتنام بمثابة الأم والإخوة والأخوات الذين يعتبرون مثل "أوردة وشرايين الدم الأحمر متصلة بالقلب"، ومثل كل الشعراء يتطلع إلى وحدة بلاده[٤٢].

يحلم شعراء الحرب فى ڤيتنام - على هذا النحو - بعالم بدون حرب، ويرون السلام حتميا رغم أن معظمهم لا يملك رؤية واضحة للحياة بعد أن تضع الحرب أوزارها. السلام عندهم حلم بوطن "ملىء بالزهور اليانعة" وببيوت "يغمرها نسيم الحرية المنعش" و"ضوء الشمس"[٤٣]. السلام عند كثيرين مرتبط بالأمل فى عودة الجنود من القتال، وبالأسر يلتئم شملها، ومرتبط عند آخرين برؤية سياسية أعمق. فى قصيدة "تهويدة لأطفال الأقلية الذين ينمون على ظهور الأمهات" (*1971*)، للشاعر "نجوين كووا دايم: ***Nguyen Khoa Diem***" - نجد وعد الحرية المرتبط بكل وضوح بالعم "هو"، مستخدما لتهدئة طفل يبكى حتى ينام[٤٤]، وبالنسبة لــ "تو هيو"، فإن الأحلام البسيطة التى يشترك فيها كل الناس هى "السلام والاستقلال والدفء والأكل حتى الشبع"[٤٥]، ولا شك لديه فى أن السلام سيكون اشتراكيا.

أبعد من الأوهام: عودة إلى الماضى

كان إرث الحرب الأمريكية فى ڤيتنام أكثر تعقيدا مما يوحى به الشعر والنثر المكتوبان فى سنوات الحرب، فالظروف الحاكمة فى ذلك الوقت كانت

تتطلب التزاما كاملا، كما أن الشعراء أنفسهم كانوا مقتنعين بضرورة مواجهة كل ما يهدد بلادهم والتصدى له، ولذا جعلوا من أنفسهم رسل أمل وإلهام للآخرين. فى *1978*، نشرت المجلة الأدبية، "ڤان نجه كوان دوا"، مقالا بعنوان "الكتابة عن الحرب"، شن فيه "تجوين منه شاو: *Nguyen Minh Chau*" – كاتب متحقق وأحد أبطال الحرب – نقدا شديدا على أدب الحرب فى ڤيتنام؛ فبينما يرى أن أعمالا كثيرة كانت تهدف "للمشاركة فى المجهود الحربى مع بقية الأمة ككل"، يرى كذلك أنها كبحت كل ما لم يكن موجها لذلك، فصنعت "جوا معقما" وخلقت "واقعا حلما" كان يثقله التعارض والتنافر بين التقارير الرسمية عن الحرب باعتبارها حدثًا رئيسيًا، والمذكرات الشخصية لمن شاركوا فيها[٤٦]. لم يكن الكتاب والشعراء قادرين على تمثيل الألم والمعاناة والخوف والحرمان فى زمن الحرب، ولا هم استطاعوا أن يعكسوا "القصص التى لا حصر لها عن المصائر الفردية" أو "كل أوجه الحياة بدراميتها وتنوعها"[٤٧]. وحثهم، خاصة وأن الحرب كانت قد انتهت، على أن يذهبوا إلى ما هو أبعد من الدراما الانفعالية الفوارة البادية على السطح"، وعلى تجنب المفهوم التبسيطى للبطل الثورى باعتباره "سوبرمان"، وعلى أن "يتركوا الشخص الداخلى ينهض مطالبا بحقه فى الحياة"[٤٨].

كان نقد "تجوين منه شاو" سابقا لزمنه، وكان الأمر يتطلب أكثر من عقد لكى "يجدد" المجتمع توجهاته بالنسبة للحرب لكى تتجلى فى صورة أكثر ثراء ووضوحا. فى *1968*، بعد أن تكيفت الظروف السياسية المتغيرة فى ڤيتنام مع المناخ السياسى العالمى المتغير، ومع الذوبان التدريجى لحدة عداءات الحرب الباردة، نهضت حكومة ڤيتنام لتبنى برنامج تجديد وإصلاح،

أو صيغة ڤيتنامية لـــ "بريسترويكا" و"جلاسناست" جورباتشوف(٤٩). كانت البيئة السياسية الليبرالية تعنى تخفيف القبضة على الأنشطة الإبداعية وحرية التعبير، ومكن ذلك من إعادة النظر فى العلاقة بين الكُتَّاب والدولة. تم التخلص من محددات الواقعية الاشتراكية المقيدة، وكان ذلك عاملا مساعدا على الإبداع الحر. بدأ الشعراء وكُتَّاب الأدب الروائى والمسرحى والنقاد يتناولون مشكلات وتحديات الحاضر الڤيتنامى، وفى الوقت نفسه أصبحت الرغبة لديهم شديدة لكى "يعيدوا حكاية الماضى". لم يعد تناول إرث الحرب مجرد عملية سرد تقليدية للبطولة والإنجاز العسكرى. بدأ النظر إلى الحرب وما خلفته باعتبارها دراما إنسانية فردية. نزع القداسة عن الحرب جعل المؤلفين يمضون إلى ما هو أبعد من التصوير الرسمى أحادى البعد للحرب الڤيتنامية باعتبارها انتصارًا نهائيًا، فبدأوا يتناولون موضوعات كانت محرمة من قبل مثل الآثار المدمرة للحرب والحزن والخوف والجبن والابتزاز الأيديولوچى.

وبينما لا يوجد شك فى أن الاعتبارات السياسية كان لها بالغ الأثر فى تناول الحرب، فإنه سيكون من قصر النظر استبعاد الشعر من الحرب ضد الأمريكيين واعتباره مجرد دعاية. سيكون ذلك تبسيطا مخلا ضارا بالشعر وبالنقد فى الوقت نفسه.

الرؤية القاصرة، وهى أن الشىء إما أن يكون "أبيض أو أسود"، كما كان يزعم خطاب الحرب الباردة الغربى، هذه الرؤية فتحت الباب مشرَّعا لتحيزات وأنماط كثيرة، ولم يكن تناولها للحرب الڤيتنامية استثناء. كان يتم

تصـــوير الفيتناميين عـــادة باعتبارهم بشرًا "ســـاديين، روبوتات، شيوعيين بلا قلب، لا يحترمون الحياة الإنسانية"[٥٠]. شعر الحرب الفيتنامى يمكن أن يساعد فى دحض هذه النظرة التبسيطية المخلة للمجتمع الفيتنامى، وإبراز نظرة بديلة للفيتناميين "باعتبارهم بشرًا عاديين، تصوغ حياتهم العواطف ومشاعر الحب والأمل واليأس نفسها، كما هى فى حياة الآخرين جميعا[٥١]، بعبارة "واينى كارلن: ***Wayne Karlin***".

الهوامش

---

(1)Dong Ho, "War", The Vietnam Review, 4 (1998), p. 420, line 14.

(2) الاسم المستخدم فى فيتنام هو "حرب الخلاص الوطنية من الأمريكيين" لكننى سوف أستخدم هنا مصطلح "الحرب الأمريكية" وهو الشائع.

(3) David Chanoff and Doan Van Toai, "Portrait of the Enemy", (New York: Random House, 1986), p. xv.

(4) Pelly, "Postcolonial Vietnam: New Histories of National Past", (Durham, NC: Duke University Press, 2002), p. 5.

(5) Truong Chinh (1907- 88).

كان يكتب الشعر باسم "Song Hong" – (Red Wave).

(6) Truong Chinh, "To Be a Poet" in Nguyen Khac Vien and Huu Ngoc, eds, "Vietnamese Literature: An Anthology", trans. Nguyen Khac Vien, Huu Ngoc et al. (Hanoi: Red River, n. d.), p. 570, lines 7, 8, 17, 18 .

(7) Kim N. B. Ninh, "A World Transformed: the Politics of Culture in Revolutionary Vietnam, 1945 – 1965" (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), p. 44 .

(8) Ibid., p. 44.

(9) Ibid., p. 44.

(10) حاول بعض الكتاب والمثقفين فى أواخر الخمسينيات الدفع فى اتجاه حرية الإبداع، وتركز ذلك فى مجلتين: (Nahan Van)، (Giai Pham)، وأدى قمع هذه الحركة إلى إخماد صوت أى حركة مشابهة لمدة عقود.

(11) Nguyen Ba Chung, "Imagining the Nation", Boston Review, 21: 1 (February/ March 1996), http:/www.bostonreview.net/BR21-1/Chung.html (accessed 20 November 2004).

(12) كانت الشقيقتان (Trung Trace) و(Trung Nhi) من قيادات انتفاضة ناجحة ضد الصينيين بين 40-43 AD.، وبعد هزيمتهما فى 43AD، اختارت الشقيقتان الانتحار بدلا من الاستسلام للعدو.

(13) *Nguyen Ba Chung and Kevin Bowen, eds, "6 Vietnamese Poets", trans. Martha Collins, Carolyn Forche, Linh Green, et al. (William tic: Curbstone Press, 2002), p. xviii.*

(14) *Nguyen Dinh Hoa, "Vietnamese Literature: A Brief Survey", (San Diego: San Diego State University, 1994), p. 165.*

يتناول هذا الفصل شعر فيتنام الشمالية (جمهورية فيتنام الديمقراطية) المكتوب أثناء الحرب الأمريكية. هناك إشارات قليلة لشعراء من فيتنام الجنوبية.

(15) *Neil L. Jamieson, "Understanding Vietnam", (Berkeley and London: University of California Press, 1993), p.267.*

(16) *Pham Tien Duat, "Drivers of Lorries without Windscreens", in Kevin Bowen and Bruce Weigl, eds, "Writing between the Lines: An Anthology of War and its Social Consequences" (Amherst: University of Massachusetts press, 1997), p. 70, line 25.*

(17) *Nguyen Duy, "The Bamboo of Vietnam", in Nguyen Duy, "Distant Roads", trans. Kevin Bowen and Nguyen Ba Chung, (Williamtic: Curbstone Press, 1991), p. 5, lines 16, 11.*

(18) *Nguyen My, "The Red Farewell", in Kevin Bowen, Nguyen Ba Chung and Bruce Weigl, eds, "Mountain River: Vietnamese Poetry from the Wars, 1948 – 1993", trans. Kevin Bowen, Nguyen Ba Chung, Bruce Weigl, et al. (Amherst: University of Massachusetts press, 1998), p. 51, line 31- 6.*

(19) *Pham Tien Duat, "The Fire in the Lamps", in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds, "6 Vietnamese Poets", p. 219, lines 25-9 .*

(20) نقلا عن: *Fred Marchant, "War Poets from Vietnam", Humanities, 19: 2 (March-April 1998), http:/www.neh.fed.us/news/humanities/1998-03/honey.html (accessed 24 November. 2004).*

(21) *Nguyen Duy, "Red Earth – Blue Water", in Nguyen Duy, "Distant Roads", p. 11, line 19.*

(22) *Ibid., p. 11, line 3.*

(23) *Lam Thi My Da, "Garden Fregrance" in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds, "6 Vietnamese Poets", p. 95, line 1-4.*

(24) *Pho Duc, "The Buffalo Boy on a Field of Corpses", in Huynh Sanh Thong, eds, "An Anthology of Vietnamese Poems", trans. Huynh Sanh Thong, (New Haven and London: Yale University Press, 1996), p. 396, lines 25-9.*

(25) *Lam Thi My Da "Night Harvest", in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" p. 103, line 13-14.*

(26) Nguyen Khoa Diem, "Love Poems Written in the War", in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" p. 66, line 26.

(27) Nguyen Duy, "Longing", in Nguyen Duy, "Distant Roads", p. 3, lines 1,3, 5.

(28) Hue-Tam Ho Tai, "Faces of Remembering and Forgetting", in Hue-Tam Ho Tai, ed., "The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam", (Berekely and London: University of California Press, 2001), p. 173.

(29) Pham Tien Duat, "To the Young Women Volunteers", in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" p. 228, line 40-3.

(30) Lam Thi My Da, "Bom- Crater Sky", in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" p. 99, line 1-5.

(31) Pham Tien Duat, "The Mother at Nam Hoanh", in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" p. 213, line 9 -10.

(32) Chê Lan Viên, "To Be Mother in Vietnam", in Nguyen Khac Vien and Huu Ngoc, eds, Vietnamese Literature, p.714.

(33) Malarney, "The Fatherland Remembers Your sacrifice", in Hue-Tam Ho Tai, ed., "Country of Memory", p. 46.

(34) يشير (*Malarney*) إلى أن موت الجندى فى الحرب كان يحمل عدة صفات تجعله يعتبر "موتا ردنيا"، فهو موت فى سن صغيرة، وبلا أطفال، وعنيف، وبعيدا عن الوطن، وربما لا يمكن التعرف على جثة الميت وعدم قدرة الأهل على دفن الميت أو القيام بالطقوس الخاصة بذلك، وكان ذلك بعض مصادر القلق. (انظر: *ibid., pp. 59- 60*).

(35) Nguyen Due Mau, "The Grave and the Sandalwood Tree", in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" p. 132, line 30.

(36) Nguyen Duy, "Stop", in Nguyen Duy, "Distant Road", pp. 83- 5.

(37) Pham Tien Duat, "White Circles", in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" p. 233, line 6, 7.

(38)To Huu, "Emily Con", in Bowen et al., eds, "Mountain River", pp. 61-5.

(39) Nguyen Duy, "Stop", p. 83, line 4.

(40) Luu Trong Lu, "Pounding Waves at the Bay of Tung", in Jamieson, "Understanding Vietnam", p. 272, lines 12-13.

(41) Huy Can, "Your Uncle's Child in the South is Eager to See His Father's Face", in Jamieson, "Understanding Vietnam", p. 274 .

(42)Nguyen Anh Dao, quoted in Jamieson "Understanding Vietnam", pp. 275-6.

(43) *Nguyen Khoa Diem, "A Day of Celebration", (1975), in Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" pp. 73-5, line 12, 28-9 .*

(44)*Nguyen Khoa Diem, "Lullaby for the Minority Children Growing Up on their Mothers' Back", Nguyen Ba Chung and Bowen, eds."6 Vietnamese Poets" pp. 45-7, .*

(45) *To Huu, "Blood and Flower", (Hanoi: Foreign Language Publishing House, 1974), p. 32.*

(46) *Nguyen Minh Chau, "Writing About War", The Vietnam Review, 3 (1997), p. 440.*

(47) *Ibid., p.440.*

(48) *Ibid., p.441.*

أشار *(Tran Tan)* إلى ذلك النوع من الكتابة قبل سنوات بوصفها "أدب الدخان والنار".

(49) يمكن التعرف على المبادئ الإرشادية لتجديد الثقافة فى القرار رقم (٥) للمكتب السياسى للجنة المركزية للحزب الشيوعى الفيتنامى بعنوان: *Renovating and Enhancing the Leadership and Management of Literature, Arts and Culture to a Higher Step of Development .*

(صادر فى *18 Nov. 1987.*).

(50) *Wayne Karlin, quoted in Le Minh Khue, "The Stars, the Earth, the River", (Williamtic: Curbstone Press, 1997), p. xviii .*

(51) *Ibid., xviii.*

(٨)

تذكر الحرب والثورة على المسرح الماوى

(زياومى شن)

عند إعلان جمهورية الصين الشعبية فى الأول من أكتوبر ١٩٤٩، وقف "ماوتسى تونج: *Mao Zedong*" فى ميدان "تيانان من"(*)، ليقول بكل فخر: "لقد قمنا الآن نحن الشعب الصينى". كان الحدث هو اللحظة الأهم فى تاريخ الحرب الباردة، عندما أصبحت الصين الاشتراكية حليفا قويا للاتحاد السوفيتى ضد الغرب الرأسمالى الذى تتزعمه الولايات المتحدة الأمريكية. فى ذلك العام نفسه، عرضت لأول مرة مسرحية وطنية جديدة من تأليف "هيو پنج: *Hu Peng*" (بالاشتراك مع آخرين) بعنوان "النمو فى ميدان القتال". على الرغم من أن هذه المسرحية التى سوف نتناولها فيما يلى كانت تركز على "الحرب الساخنة" فى الثلاثينيات والأربعينيات، كانت تستخدم خطاب "الحرب الباردة"، فى الوقت الذى تنقل فيه الصورة الكلاسيكية لدولة اشتراكية، تشجع الشعب الصينى الذى كان قد حصل على حريته حديثا، لكى يحارب بشجاعة

(*) الميدان السماوى (المترجم).

ضد العالم الرأسمالى المقسم ظلما بين أغنياء وفقراء، فى كل من الصين وباقى العالم.

هذا الفصل من الكتاب الذى بين يديك، محاولة لتصوير القوى الداخلية فى المجتمع الصينى، التى مهدت الطريق أمام خطاب دائم كان يتم فيه تذكر "الحرب الساخنة" قبل ١٩٤٩، من أجل تبرير "ثورة مستمرة" فى الصين الاشتراكية. كانت هناك خلفية عسكرية من حرب المقاومة ضد الغزاة اليابانيين، والحرب الأهلية بين قوات الكومنتانج القومية، (*KMT*) وقوات الحزب الشيوعى الصينى، (*CCP*)، تلعب دورا رئيسيا فى بنية الخطاب الثورى لجمهورية الصين الشعبية، (*PRC*). هذا الخطاب، استغل حديث الحرب الباردة على المسرح الصينى بمهارة، من أجل تنفيذ الأچندات السياسية للحزب الشيوعى الصينى؛ أما هدفى فى هذا الفصل فهو؛ أن أنتقل إلى ما هو أبعد من النظرة ثنائية القطبية لعالم الحرب الباردة الذى يجمع بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى باعتبارهما قطبين حصريين متنافرين. بدل ذلك، سيكون التركيز هنا على المسرح الصينى باعتباره الخشبة التى تجسدت عليها البنى الصينية للحرب الباردة، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من تكوين الهويات الوطنية، من خلال قصص عن الوطن والأسرة والأمومة والأنوثة والذكورة والهوية الجمعية والثورة الكونية.

كان الهدف الأبعد لهذه القصص الصينية، هو؛ تبرير وتدعيم القوة السياسية للحزب الشيوعى الصينى، كما كان المقصود بها كذلك تقديم الأرضية النظرية لحملة "ماوتسى تونج" لمنع الصين الاشتراكية من النكوص

إلى وضعها شبه الكولونيالى وشبه الإقطاعى السابق على ١٩٤٩؛ وإن كان هذا لا ينكر بالطبع أن الثورة الشيوعية الصينية ظلت لفترة طويلة تستلهم ثورة ١٩١٧ الروسية وأيديولوچياتها الاشتراكية. على الرغم من ذلك كله، فإن المسرح الماوى كان يرى أن وظيفته هى استخدام أيديولوچية الحرب الباردة لخلق نمط خاص من "الماوية"، يمكن من خلاله النظر إلى الصين باعتبارها عمودا مهما فى الكتلة الاشتراكية. كان الشقاق الصينى السوڤيتى بعد موت "ستالين: ***Stalin***" يستلزم أن يعيد الحزب الشيوعى الصينى تعريف نفسه باعتباره زعيمًا بازغًا للكتلة الاشتراكية من خلال رؤية خاصة كانت مزيجا من الماركسية واللينينية و"فكر ماوتسى تونج". هذه الرؤية الجديدة كانت مكرسة لدعم استقلال حركات العالم الثالث فى الستينيات، بتمردها على القوة المسيطرة للتعديليين السوڤيت والإمبرياليين الأمريكيين فى الوقت نفسه؛ ففى سلسلة من الأحاديث العامة والبيانات المطبوعة فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٤ على سبيل المثال، كان "ماوتسى تونج" يعلن دعمه الثابت لكفاح الشعب اليمنى البطولى العادل ضد الإمبريالية الأمريكية وأذنابها، ولكفاح الشعب الكونغولى ضد التدخل الأمريكى، وللمقاومة الڤيتنامية الجنوبية ضد سلطة الولايات المتحدة/ديم، مُنَصِّبًا من نفسه متحدثا رسميا باسم العالم الثالث المضطهد ومدافعا عن مصالحه[١]. كانت العروض المسرحية مثل "طبول الحرب عند خط الاستواء"، التى قدمت فى مناطق كثيرة من البلاد من ١٩٦٥ – ١٩٦٦، تصور دراما الصراع بين القوى اليسارية الكونغولية بقيادة "باتريس لومومبا: ***Patrice Lumumba***" وأولئك المدعومين من الولايات المتحدة[٢]. بعد سلسلة من الأحداث العنيفة المهلكة، كان هناك تركيز فى نهاية المسرحية على حرب

العصابات فى الغابات الأفريقية، باعتبارها الوسيلة الوحيدة لهزيمة القوات الاستعمارية، وهى رؤية تدعم المتضمنات الكونية لنظرية "ماو" عن أن القوة السياسية تخرج من ماسورة المدفع: "بدون جيش الشعب، ليس لدى الشعب شيء"[٣]. كانت القصص العسكرية ضرورية إذن لانتصار الثورة الصينية فى الماضى، ولانتصار الثورة العالمية فى الحاضر.

لم تكن السياسات الصينية المعاصرة هى الإلهام الوحيد لمسرح الحرب الباردة؛ وللاحتفاء بالقومية الصينية واصلت بعض المسرحيات الجيدة من الخمسينيات تقاليد الفترة الجمهورية (١٩١١ - ١٩٤٩) فى تذكرها للحروب الساخنة التى فرضتها القوى الاستعمارية على الصين وشنها أعداء الشعب الصينى، ومن الأعمال التى استقبلت استقبالا جيدا مسرحيات "تيان هان: _Tian Han_" ومن بينها "أغنية الربيع العائد" المكتوبة فى ١٩٣٥[٤]. تدور أحداث مسرحية "تيان هان" على خلفية الغزو اليابانى لمنشوريا فى ١٩٣١، وتحكى قصة بطل قومى. بعد أن فقد الجندى ذاكرته نتيجة لإصابات فى المعركة، ها هو يستعيدها بعد ثلاث سنوات فضل رعاية خطيبته التى جاءت من جنوب شرق آسيا لتمرضه وتتزوجه على الرغم من عدم قدرته على تذكرها. "تيان هان" كاتب يسارى، كان ملتزما برؤية اشتراكية لصين جديدة فى الثلاثينيات، استطاع أن يعبر عن إسهام المثقفين الصينيين فى أيديولوچية الحرب الباردة ويمهد الطريق أمام الثقافة الماوية الرفيعة لكى تتضمن جوانب مضيئة من التاريخ العسكرى وتدمجها فى التاريخ الثورى؛ على أن القبول المتوقع للحرب الثورية الصينية من قبل الشعوب المضطهدة فى العالم، لم يبلغ ذروته إلا مع صعود الثورة الثقافية فى الصين (١٩٦٦ - ١٩٧٦)، كما

يعبر عنه مسرحها النموذجى، وهو ما يتم التركيز عليه فى الجزء الثانى من هذا الفصل.

استخدام الماضى العسكرى لتدعيم الحاضر الثورى نجده مصورا على نحو جيد فى مسرحية "النمو فى ميدان القتال"، وهى المسرحية الرئيسية فى تلك الفترة. وعلى الرغم من أنها ليست معروفة على نطاق واسع خارج الدوائر المسرحية، فهى تطرح موضوعا مهما فى أدب كل من المرحلة الجمهورية وفترة جمهورية الصين الشعبية، وهو معاناة فقراء الفلاحين قبل ١٩٤٩. المكان قرية نائية فى جنوب الصين والمسرحية تتتبع مصائر عائلة من ثلاثة أجيال فى سنوات البؤس والفاقة من (١٩٣٥ - ١٩٤٥)، ومسيرتهم من ريفيين يطحنهم الفقر لكى يصبحوا جنودا على درجة عالية من الوعى الطبقى، يناضلون لكى يحققوا المساواة والسعادة والرفاة للفقراء.

يبدأ الفصل الأول باحتجاج "زهاو لاوزهونج" على قيام إقطاعى شرير "يانج يود" بادعاء ملكيته لأرضه عن طريق التزوير. كان "زهاو" قد أجل بناء مساكن للأسرة حتى ينتهى من عمل بئر لرى أرضه، ثم حولها إلى تربة خصبة بعد سنوات من العمل الشاق. الحقيقة أن "زهاو" يعلن أنه لن يكون من السهل عليه أن يحتفظ بالأرض، لأن عائلة "يانج" المتنفذة يمكنها شراء المسئولين فى المحكمة المحلية، ومع ذلك يعتقد أنه لابد من أن يكون هناك مسئولون غير فاسدين على المستوى الإقليمى؛ وإن خاب ظنه، يمكن أن يجد ذلك فى "بيچين"[٥]. تتطور الأحداث مع عودة الابن "زهاو تيزهو" الذى يخبر أفراد الأسرة، باستثناء والده، بصدور حكم لصالح "يانج". على غير علم بهذا

الحكم، يستمر "زهاو لاوز هونج" فى خطته للسفر إلى عاصمة الإقليم لكى يحصل على حقه عن طريق المحكمة، وكلما كان يزيد إصراره على الذهاب، كانت تزداد صعوبة موقف الابن لكى يخبره بالحقيقة؛ وفى النهاية لم يكن أمامه سوى أن يخبره بحكم المحكمة، وهو أن "يانج" لم يحصل على الأرض فحسب، بل وإن عائلة "زهاو" كان عليها أن تدفع تكاليف القضية. فى يأس تام، وعاقدا النية على الانتحار، يلجأ "زهاو" إلى حفيده البرىء "زهاو شيتو"، ويطلب منه أن يحضر له جرعة سم، وهو ما يفعله الأخير دون أن يفهم سبب ما يحدث. الحبكة المسرحية هنا تجمع بين المشهد المسرحى التقليدى، "فراق الأحبة"، والتكنيك الدرامى الذى يكشف سرا للجمهور، بينما تبقى الشخصيات على المسرح على جهلها بحقيقة الموقف.

قبل أن يلفظ "زهاو لاوزهونج" أنفاسه الأخيرة، يأتى "يانج يود" لكى يتحداه أن يقاضيه مرة أخرى، فيعلن "زهاو" أن "العداء بين العائلتين لن ينتهى، وإن لم نفز فى هذه الحياة فسوف نسعى من أجل العدالة فى العالم السفلى للشيطان" (*11*)، ويعلن "يانج يود" بدوره أنه سوف يبقى على صحبة "زهاو" إذا استأنف أهله الحكم فى المحكمة العليا، وإن حدث فإنه سينقل القضية إلى "شيانج كاى – شيك: *Chiang Lai-shek*" القائد العام للكومنتانج فى مقره الرئيسى فى نانچنج. لجوء "يانج" المقترح للكومنتانج لحماية الظلم يستثير "زهاو يتزهو"، فيقوم بإحراق قصر "يانج" ويهرب من قريته ويلتحق بالجيش الثورى للحزب الشيوعى الصينى. فى هذه المسرحية، تؤذن المظالم الشخصية لأسرة فقيرة، بالصراعات الطبقية اللدود بين فقراء الفلاحين والمظلومين من جانب والإقطاعى الميسور الذى تمثله الكومنتانج من جانب آخر.

عندما يرفع الستار عن الفصل الثانى تكون قد مرت عشر سنوات. الأحداث تدور فى عام *1945*، فى بلدة صغيرة بالقرب من مدينة كبيرة فى الشمال. "زهاو يتزهو" شب عن الطوق بمساعدة الجيران من الأسر الفقيرة، وهو الآن فى الثامنة عشر، ولكى يهرب من اضطهاد عائلة "يانج" كانت أمه قــد نزحت به بعيدا عن بلده قبل عشر سنوات ليعيشوا تحت اسم مستعار. إلا أن "يانج يا أوزو" ابن "يانج يود"، يستطيع أن يتعرف إلى أم "زهاو شيتو" ويضغط عليها ليعرف منها مكان زوجها الذى كان مازال مطلوبا بسبب إحراقه قصر "آل يانج" عمدا. بالإضافة إلى ذلك فإن "يانج يا أوزو" (الذى يعنى اسمه حرفيا تمجيد الأسلاف) لا يقرر الانتقام لأبيه فحسب، ولكنه يضع نفسه كذلك فى خدمة الكومنتانج باعتباره متعاونًا يابانيًا. هكذا تبدو الأجيال الثانية مصممة، مثل الأجيال الأولى، على الاستمرار فى الخصومة والعداء على أسس شخصية وقومية وأيديولوچية. بعد أن تجد أم "زهاو شيتو" كل الطرق مغلقة أمامها، ترسل ابنها للالتحاق بجيش "الطريق الثامن" الذى يقوده الحزب الشيوعى الصينى لكى يقاتل اليابانيين والكومنتانج؛ ولأنه كان قريبا من أمه؛ ولأنه كان قد حرم من والده فى سنوات التكوين، يظل "زهاو شيتو" على إصراره على البحث عن أبيه والثأر لجده. مرة أخرى تربط المسرحية عداءات أسرة فقيرة بقضايا الخلاص الوطنى والهويات الجمعية للشعب الصينى المضطهد.

بعــد ثــلاث سنوات، تدور الأحداث فى قرية صينية شمالية محررة _ ١٩٤٨ _ ويبدأ الفصل الثالث بمشهد صاخب فى مقر قيادة عسكرية. هنا، الإستراتيچيات محددة من أجل حملة ضد قوات الكومنتانج بعد الاستسلام

اليابانى فى ١٩٤٥. كلمات "أنشودة الجيش" التى تتردد عند رفع الستار، تشيد بشعبية "جيش الشعب" وجنوده، "بالبنادق فى أيديهم" و"بالحقد الطبقى فى قلوبهم" يمثلون "أمل الشعب"، وحيث إن "الناس" هم آباؤهم و"فى الوحدة" قوتهم، "فليس هناك عقبات أمام جيش الشعب لكى يهزم أعداءه" (27). فى هذه "الأسرة الثورية الجديدة" يكتشف "زهاو شيتو" أباه الذى هو الآن قائد عسكرى. حتى دون أن يعرف أن الرجل هو بالفعل والده، يشعر "شيتو" فى الحال بالانجذاب نحو ذلك القائد المحترم. الحب والرعاية اللذان يعامل بهما ذلك الرجل الكبير "ابنه" (أو ذلك المجند)، هما نفس الحب والرعاية التين كان الحزب الشيوعى يريد أن يعامل بهم "أطفال" الأسرة البروليتارية الكبيرة. وبالمثل، نجد "زهاو تيزهو"، الذى لا يعرف هوية "شيتو" الحقيقية، يعلمه ويتعامل معه كمجند جديدًا فى "أسرة ثورية" مكونة من "إخوة طبقيين"، حقدهم مشترك على الكومنتانج. والآن بعد أن أصبح اسمه "زهاو جانج" (وهو ما يعنى الرفيق الصلب)، يقوم "زهاو تيزهو" بتوجيه جنوده برفق نحو تحقيق وعى طبقى قوى، إنه يحلم بالجنود الجدد يشقون طريقهم جنوبا لتحرير قراهم الأصلية من حكم الكومنتانج، فالثورة ليست تصفية لحسابات شخصية ضد الأعداء، هى ثورة من أجل تحرير كل قرية صينية وتحرير الجنس البشرى كله فى النهاية، تلك هى الرسالة الواضحة والأهم التى ينبغى أن يفهمها المجندون الجدد عما عرف فيما بعد بـــ "أيديولوجية الحرب الباردة"، حتى وهم فى خضم المعارك الساخنة بين الحزب الشيوعى الصينى والكومنتانج.

عندما يحثه جنوده الجدد على الكلام عن أسرته الخاصة، يعترف "زهاو تيزهو" بأنه كانت له أسرة ولكنه فقد الصلة بهم قبل ثلاث عشرة سنة، ويضيف أنه لا يخطط لترك عمله العسكرى أو العودة إلى موطنه حتى يتم "كنس كل الأعداء الطبقيين من على وجه الأرض"(*31*). مرارا وتكرارا، تضع المسرحية تأكيد زهاو على "العائلة الكبيرة" المكونة من كل شعوب العالم التى تعانى، مقابل شوقه المكبوت لأسرته الخاصة. بعد مزيد من أسئلة الرفيق "زهو"، معلمه السياسى وممثل الحزب، يعترف "زهاو" بأنه على الرغم من محاولاته الشديدة، لم يستطع أن يبوح بشىء يمكن أن يؤدى إلى معرفة مكان أسرته. ولأنه كان ما زال يحب زوجته، لم يقع تحت إغراء الاقتراب من أى امرأة أخرى (*33*). فى مشهد آخر، يشرح "زهاو تيزهو" لمجنديه الجدد كيف كان يكن كرها شديدا لأعدائهم الطبقيين، وكيف كان مصرا على الثأر لأبيه الذى اقتاده للموت إقطاعى شرير. تعليقات "زهاو تيزهو" تدعمها تعليقات ابنه: فالابن كذلك يسعى للانتقام من مستبد كريه، من شخص أجبر أباه على الفرار من موطنه وترك أسرته دون عائل ومواجهة مصاعب الحياة (*39*). الجمهور بالطبع يعرف الهويات الحقيقية للشخصيات، وبالتالى يكون من المتوقع أن يتأثر بمأساة الأسرة وأن يرتبط بها وكأنها مأساته.

تستمر حبكة الهويات التى لم يتم التعرف عليها فى الفصلين الثالث والرابع، ويقود "تيزهو" جنوده إلى انتصار فى معركة لتحرير القرية التى ذهب ابنه وزوجته للعيش فيها بعد أن هربوا من مدينتهم، وبينما يظل "تيزو هو" غير مدرك لأهمية هذه المعركة، نجد ابنه شديد الحماسة لتنفيذ الأوامر

بتحرير قريته وإنقاذ أمه، فيجد "زهاو" نفسه مضطرا لتذكيره بأن تحرير المرء لأسرته ينبغى ألا يكون الهدف الرئيسى للالتحاق بالثورة؛ وعندما ينجح "زهاو تيزهو" وابنه - غير المعروف - فى إنقاذ زوجة "زهاو" والقبض على ابن "يانج يود"، يبدو القائد وكأنه قد حقق معجزة: قبل ذلك كان قد وعد الجنود بأن يوم تحرير الشعوب الأخرى سيكون هو يوم تحرير أسرة الجنود. منطق المسرحية يملى - هكذا - أن يودع الابن أمه وهو يبكى، ويرحل للانتقام لأسر رفاقه كما فعلوا من أجله؛ أما الأب الذى يتحدث، من وجهة نظر أكثر رحابة، فيخبر الزوجة أنها رغم انتظارها ثلاث عشرة سنة لا يستطيع أن "يتخلى عن بندقيته"، ليس قبل كنس كل الأعداء الطبقيين من على وجه الأرض. لو أن أباه كان يمتلك بندقية، كما يقول، لما تمكن الإقطاعى الشرير من اضطهاده وظلمه حتى الموت *(74)*. هذا الفصل الأخير يربط التئام شمل الأسرة بالأهداف الغائية للصين الاشتراكية. المشهد الأوبرالى التقليدى لـــ "التئام شمل الأسرة الكبيرة" يصور الموضوع الثورى الواضح، وهو أن "البيت الصغير" لا يمكن أن يعرف السعادة دون أن يرعى احتياجات "الأسرة الكبيرة" التى تضم كل الشعوب المظلومة.

لأن مسرحية "النمو فى ميدان القتال" واحدة من أهم مسرحيات الخمسينيات المعترف بها، أصبحت نموذجا للأعمال الدرامية التالية عن الحرب فى مسرح جمهورية الصين الشعبية التى واصلت التركيز على موضوعات الحرب الباردة. نجد ذلك مثلا فى مسرحية "قوات نقل الحديد" التى كتبها "هوانج تى: ***Huang Ti***" وقدمت لأول مرة فى "بيچين" فى ١٩٥٣[٦]. فى ١٤ فبراير ١٩٥٣. وقع "ستالين" و"ماوتسى تونج" فى موسكو أول

معاهدة صينية سوفيتية للصداقة والتحالف والمساعدة المتبادلة، وكانت حدثا "فتح جبهة ثانية فى الحرب الباردة فى آسيا" بعد أزمة برلين فى ١٩٤٨ عندما تحدى الاتحاد السوفيتى والغرب كلاهما الآخر لأول مرة منذ الحرب العالمية الثانية(٧). أما الحرب الكورية من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣ باعتبارها "أول مواجهة عسكرية فى الحرب الباردة"، فقد وضعت الصين فى صراع مباشر مع الولايات المتحدة وحلفائها، لدرجة أن الصين أرسلت ملايين الجنود المتطوعين مع معدات سوفيتية لمساعدة كوريا الشمالية الاشتراكية(٨). على هذه الخلفية التاريخية، تصور مسرحية "قوات نقل الحديد" الصعاب والأخطار التى تواجهها وحدة نقل صينية، وهى تقاتل للحفاظ على خط الإمداد مفتوحا أمام القوات الصينية والكورية الشمالية على الرغم من القصف المتواصل الذى تقوم به القوات الجوية الأمريكية.

ومن بين الأشكال الدرامية ذات الطابع الصحفى التى تصور تطورات وتقلبات المعركة، نجد قصة رئيسية تتمحور حولها المسرحية. فى مستهل الفصل الأول، عشية الاحتفال باليوم الوطنى (الأول من أكتوبر) لجمهورية الصين الشعبية، وبعد الأثر المعنوى للهدايا التى تلقاها الجنود الصينيون من الصين ودول اشتراكية أخرى مثل هنغاريا، يجد الجنود أن أفضل طريقة للاحتفال باليوم الوطنى فى كوريا هى الانتصار فى معركة كبرى ضد الإمبرياليين الأمريكيين. إنهم يحتفظون بأفضل تلك الهدايا (صندوق صغير من السكر من هنغاريا ووشاح أحمر من منظمة الشباب الصينى) لتقديمها لصديقهم الكورى المحبوب "زياو ينج زى" (عمره ٦ سنوات) الذى يحب أن يرقص ويغنى لهم، ولكنهم، من أسف شديد، يكتشفون أنه قد فقد بصره نتيجة

التقاطه لشرك خداعى على شكل دمية، كانت القوات الجوية الأمريكية قد أسقطته بين شراك أخرى. تتوالى أحداث المسرحية بعد ذلك وتواجه أم الطفل، وهى رئيس فريق إصلاح الطرق الكورى الذى يساعد القوات الصينية، جنديا أمريكيا أسيرا وتسأله عن قتل الأطفال الأبرياء الذى يقوم به الجنود الأمريكيون فى حربهم العدوانية. انفصالها عن زوجها (الذى كان قد ذهب ليلتحق بالجيش الكورى الشمالى)، وعن أم زوجها وعن ابنتها، ثم التئام شملها وزوجها بعد انتصار كبير فى الحرب، يبدو ذلك كله رجع صدى لخط قصة "النمو فى ميدان القتال". الفارق الوحيد هو أن هذه المسرحية تعيد رواية قصة أسرة كورية تدعمها وتقدرها "الأسرة الثورية الكبيرة"، وهى وحدة النقل الصينية التى حملت السلاح إلى وطن إخوانهم وأخواتهم الاشتراكيين. الأطفال المصابون، الزوجات البعيدات عن أزواجهن، المتعاطفون مع المقاتلين، الحنين الجارف إلى الأرض، كل ذلك نجده على خشبة المسرح فى صين الخمسينيات بوصفها علامات بارزة فى التاريخ العسكرى للحرب الباردة.

على النقيض من التضامن مع الكتلة الاشتراكية كما تصوره مسرحية "قوات نقل الحديد"، نجد مسرحية بعنوان "الربيع الثانى" (١٩٦٢) كتبها "ليو شو آن: *Liu Chuan*" تشن هجوما مستترا على الاتحاد السوفيتى، وهى إحدى المسرحيات التجريبية القليلة جدا التى تستخدم مؤثرات الإغتراب عند "بريخت"، لتروى عن الصعوبات البالغة التى تواجه مهندسة شابة هى "ليو زهيو ان: *Liu Zhiyin*"، التى كان عليها أن تبنى أول زورق سريع للبحرية الصينية دون الاعتماد على التكنولوچيا الأجنبية. كان هذا الموضوع، وهو صين مستقلة مزدهرة دون معونة أجنبية، ينتقد ضمنا قيام "خروشوف"

بسحب الدعم المالى والتكنولوچى والاقتصادى السوفيتى للصين. هناك شخصيتان أجنبيتان فى المسرحية لإبراز هذه الرسالة وإلقاء الضوء عليها. إحداهما سيدة أعمال، واضح أنها من دولة أجنبية استعمارية تقوم بزيارة والد "ليو"، الذى كان يدرس فى الخارج قبل ثلاثين عاما وحقق اكتشافا علميا أذهل زملاءه، واليوم تأتى هذه السيدة للحصول على إبداعه التكنولوچى لصالح شركتها. الشخصية الأجنبية الثانية هى اشتراكى فى المنفى، زميل ومساعد للسيدة، لا يستطيع العودة إلى وطنه المحتل فى أمريكا اللاتينية من قبل الاستعمار، ويرفض طلب رئيسته أن يساعدها فى الحصول على تكنولوچيا "ليو"، فهو يرى أن أسرة "ليو" أصدقاء حقيقيون، على النقيض من "أولئك الذين يتحدثون عن الصداقة والحب، بينما يريدون - فى حقيقة الأمر - أن يلتهموا الناس أحياء"، مضيفا "إنهم يستطيعون صنع الحروب والأحقاد فحسب"، كما أن "المرء لابد من أن يعتمد على نفسه باتباع المثل التى يصنعها أمثالكم"(٩). وبالنسبة للجماهير المطلعة على الجدال الأيديولوچى الصينى السوفيتى فى أوائل الستينيات، فإن العبارات السابقة تشير بوضوح إلى محاولات الإتحاد السوفيتى السيطرة على الدول التابعة عن طريق فرض قواعد العلاقات معها. الرسالة الضمنية لهذه المسرحية إذن، توحى بنقطة تحول فى تصوير الموضوعات العسكرية على المسرح الاشتراكى، والاهتمام بدعوة الحزب الشيوعى الصينى لكى "يعتمد على نفسه" وأن يكون "مستقلا" ويتخلى عن وهم الاعتماد على الدعم السوفيتى. قصص الحرب الباردة هذه، تمثل بداية فتح جبهة جديدة فى الصراع الأيديولوچى بين الصين والاتحاد السوفيتى القائد السابق فى الحرب الباردة ضد الغرب الرأسمالى.

أصبح موضوع العداء مع السوفيت أكثر حضورا فى الثقافة الماوية أثناء الثورة الثقافية الصينية (١٩٦٦ - ١٩٧٦). كانت الصحافة الرسمية تفسر بدء الثورة الثقافية بأنه يؤكد أن "الألوان الحمراء" للاشتراكية فى الصين لن تتحول لتصبح ألوان الرأسمالية "السوداء"، وكان تبرير الصحافة لذلك هو الخوف من أن يكون "التحول السلمى" فى الاتحاد السوفيتى من دولة اشتراكية إلى دولة "تعديلية" واستعمارية "اجتماعيا". كانت الصحافة الرسمية لا تريد أن يعانى الشعب الكادح مرة أخرى[١٠]. ولكى تقاوم الثقافة الشعبية، كانت الثقافة الرسمية تتبنى "المسرح الثورى النموذجى"، المكرس لموضوعات الحرب الباردة التى أنعشت ذاكرة الحرب الثورية، لكى تحافظ على استمرارية الثورة الاشتراكية[١١]. لم يجد القادة العسكريون نماذج تحتذى فى أمثال "زهاو تيزهو" فحسب، بل إن الشخصيات النسائية تحولت من "أتباع خانعين صامتين" إلى "شخصيات ثورية مقاتلة وقيادات حزبية". لن يكون على زوجة "زهاو" أن تبقى منتظرة عودة زوجها وابنها إلى موطنهما. فى بعض المسرحيات كانت المقاتلات يأخذن مكان الرجال فى مراكز القيادة، حتى الأدوار التقليدية المرتبطة بالأنوثة والأمومة وحميمية الحياة الأسرية، كان يحل محلها أدوار مرتبطة بالتاريخ الثورى.

كان معظم الأعمال الثورية النموذجية الثمانية التى يتم الترويج لها رسميا فى ربيع وصيف ١٩٦٧، تمثيلات مباشرة لتجربة الحرب الثورية مقدمة على المسرح عبر الأجناس الفنية الثلاثة: أوبرا بكين والبالية والموسيقى السيمفونية. موضوع أوبرا بكين "شاچيا بانج"، على سبيل المثال هو الصراع المسلح أثناء الحرب ضد اليابانيين، حيث يهزم "چيو چيانج آنج"

(المعلم السياسى فى الجيش الرابع الجديد) ومعه ١٧ جنديا جريحا، قوات "جيومنتانج" المتعاونة مع الغزاة اليابانيين[١٢]. الباليه الثورى الحديث "وحدة النساء الحمراء"، يروى قصة فتاة من الفلاحين (وو كونج هوا) التى تهرب من عبودية أحد الطغاة المحليين على جزيرة "هانيان" لكى تلتحق بوحدة عسكرية نسائية تحارب الكومنتانج[١٣]. فى أوبرا بكين "الاستيلاء على جبل النمر" نجد أحد أفراد الاستطلاع فى جيش التحرير الشعبى (يانج زى زونج) يغامر بدخول مركز قيادة العدو باعتباره قاطع طريق لتحرير فقراء المنطقة الجبلية الشمالية الشرقية أثناء حرب التحرير[١٤]. فى أوبرا بكين "غارة على النمر الأبيض"، التى تتناول الحرب الكورية، يهزم "يان ويكاى" قائد فصيلة استطلاع من متطوعى الشعب، وحدة النمر الأبيض الكورية المدعومة بمستشارين عسكريين أمريكيين[١٥].

بعد نجاح الأعمال النموذجية الثمانية الأولى، كان هناك خمسة أعمال أخرى تمت كتابتها لدعم المشروع الماوى لمجتمع نموذجى، وكلها تقريبا تؤكد تجربة الحزب الشيوعى (كى زيانج) التى تحول فريقا من الفلاحين إلى وحدة ثورية تناضل ضد مستبد محلى وقوات وطنية. "كى زيانج" هنا، مثل "زهاو تيزهو" فى مسرحية "النمو فى ميدان القتال"، هى القائد العسكرى الذى يقنع جنوده بضرورة تكريس كل قوتهم لتحرير فقراء العالم قبل أن ينتقموا من أعدائهم الشخصيين. فى الوقت نفسه، فإن زوجة "زهاو تيزهو" هى النموذج الأصلى للأم "تو" فى "جبل أزاليا"، على الرغم من أنها بعد أسرها لدى قوات العدو تشجع ابنها بالمعمودية وحفيدها على طاعة أوامر "كى زيانج" العسكرية بدلا من الاندفاع فـــى مغامرة غير محسوبة لإنقاذها، لكى لا يعرضا الجيش الثورى للخطر[١٦].

أوبرا بكين "أغنية التنين"[١٧]، تكشف فى النهاية عن أنها العمل الوحيد بين الأوبرات الخمس التى تصور الحياة الريفية فى الستينيات، عندما كان الفلاحون المحليون مستعدين دائما للتضحية فى سبيل الدولة الاشتراكية. العمل يتتبع جذور معاناة الفلاحين وجهود الحزب لإقناعهم بالتضحية بالمصالح الضيقة فى سبيل الطموحات العامة والالتزام بقراره بحجز مياه نهر التنين وإغراق أراضيهم، وذلك لإنقاذ منطقة ضربها الجفاف. فى الصين الزراعية، حيث الأرض هى حبل الإنقاذ الوحيد للفلاحين، كان من الصعب دائما، وربما من المستحيل، إقناع الفلاحين بالتخلى عن أراضيهم. "أغنية التنين" هى سردية ألم[١٨] عن استغلال الإقطاعيين وأغنياء المجتمع القديم للفلاحين، مقارنة بالرعاية التى توليهم إياها حكومة الصين الاشتراكية. ولإذكاء الشعور الوطنى لدى المجتمعات المحلية وتقوية صلتهم بالشعوب المظلومة فى كل مكان، تقوم القيادية الحزبية "چيانج شوينج" بتنظيم مجموعة قراءة لدراسة مقال "ماو" "فى ذكرى نورمان بتهيوم: ***Norman Bethume***"، الذى يحتفى بعضو الحزب الشيوعى الكندى، الذى أيد وساند الجنود الصينيين فى حربهم ضد اليابان. هذه الروح الشيوعية التى يمكن أن تجعل شخصا أجنبيا يتبنى - بكل إيثار - قضية الشعب الصينى وكأنها قضيته الخاصة، هذه الروح تساعد القرويين على أن يحلموا بالتضحية من أجل الأبناء، وأن يكون ذلك أمرا طبيعيا ومرغوبا. فى فترة الحرب قبل ١٩٤٩، كانت الشخصية التاريخية للدكتور "نورمان بتهيوم" باعتباره شيوعيًا عالميًا نموذجيًا تحظى باحترام شديد. هذه الشخصية تعود للظهور على مسرح الثورة الثقافية للقيام بدور الاشتراكى المنفى فى "الربيع الثانى". هذا المنفى يجد فى الحزب

الشيوعى الصينى الملهم والمرشد فى عالم الثورة ضد التعديليين السوفييت وأعداء الحزب الجدد فى الحرب الكونية على الرأسمالية والتعديلية. "چيانج شوينج"، فى الحقيقة، تستكشف رؤيتها الخاصة عن الثورة العالمية وهى تعمل لإقناع زميل لكى ينظر إلى ما وراء الجبال القريبة التى تعترض مجال إبصاره، وأن يتذكر معاناة "الإخوة والأخوات من الفقراء" الذين يعيشون فى دول العالم الثالث التى لم تتحرر بعد:

فى عالم اليوم

ما أكثر العبيد الذين ما زالوا فى الأصفاد،

ما أكثر المعدمين الذين مازالوا يتضورون جوعا،

ما أكثر الإخوة الذين يحملون السلاح،

ما أكثر الأخوات اللاتى يتم استغلالهن،

فلنضرب، بكل قوة،

الاستعمار والتعديلية والرجعية،

فى النهاية، سوف تتحرر كل البشرية[١٩].

على هذا النحو، تقدم "أغنية نهر التنين" للمسرح الصينى موضوع العداء للكولونيالية الأوربية فى العالم الثالث، وهى تفعل ذلك لتبرير استمرارية الثورة فى الريف الصينى. باستخدام أساليب مماثلة، تسلط أوبرا بكين "على أحواض السفن" الضوء على خطاب كونى عن الثورة العالمية من خلال تصوير الطبقة العاملة فى شانغهاى الكوزموبوليتانية. الأحداث تدور فى أحواض السفن، حيث اعتاد المستعمرون إدارة أعمالهم، مع إلقاء الضوء

على "فانج هايزهن" سكرتيرة الحزب الشيوعى التى تم استغلالها بوحشية ضمن عمالة الأطفال قبل تحرير شنغهاى فى ١٩٤٩. ذكرياتها عن ذلك الماضى الأليم، تجعلها مدركة تماما لحقيقة أن الناس الذين يناضلون من أجل حريتهم، "فى حاجة ماسة إلى دعم الشعوب الثورية فى العالم"(٢٠). "فانج هايزهن" وزملاؤها من العمال يكتشفون العدو الطبقى المختبئ "كيان شو وى"، الذى كان يحاول الهرب إلى الخارج واللجوء إلى كنف سادته الإمبرياليين بعد أعمال تخريبية فاشلة. اكتشافهم يُمَكِّن العمال من إكمال تحميل سفينته، فى الوقت المناسب، ببذور للأرز كانت مرسلة إلى شعب أفريقى يحاول أن يطور اقتصاده الوطنى والتحرر من الاستغلال الاستعمارى. كان لابد من أن تصل الشحنة فى موعد البذار، كما أن كل "زكيبة سيكون لها دورها فى نضال ذلك الشعب الأفريقى"(*57*) ضد المستعمرين الذين سبق أن قالوا إن الأرز لن ينمو فى أفريقيا، وإن الأفارقة لن يستطيعوا حل مشكلة الغذاء سوى عن طريق استيراد الحبوب(*61*). فى هذه الأوبرا، يُرمز للمجالات الرئيسية لنفوذ القوة العالمية، بالاتجاهات المتعارضة للسفن الصينية: السفينة الإسكندناڤية لـــ "كيان شووى" تذهب إلى أوربا، بينما تذهب السفينة التى تحميها "فانج هايزهن" من تخريب "كيان" تتجه صوب أفريقيا، "الغابة" فى العالم الثالث حيث تحظى الصين الاشتراكية بكل الاحترام باعتباره قائدًا ملهمًا. فى أشهر عبارات هذا المشهد تصف "فانج هايزهن" ميناء شنغهاى بأنه "متصل بكل ركن فى بلادنا، كما أنه يدعم البناء الوطنى وكل شعوب العالم"(*72*). هذه العبارات كذلك بمثابة لمحة أخرى لحملة تقنع الجمهور بمواصلة الثورة فى الصين الاشتراكية من أجل دعم ثورة العالم الثالث ضد الاستعمار والكولونيالية.

دعما للجهد المبذول من أجل مسرح نموذجى، كانت الصحافة الرسمية فى صين الثورة الثقافية تسعى من أجل نقل فكر "ماو تسى تونج" إلى المسارح الأخرى حول العالم. فى ٣١ مايو ١٩٦٧، بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لأحاديث "ماو" فى منتدى يانان للأدب والفن، عقدت ندوة عن أعمال "ماو" نظمها مكتب الكتاب الأفروآسيويين فى "بيچين"، المركز الرئيسى للثورة الثقافية البروليتارية فى الصين، حضرها أكثر من ٨٠ كاتبا من ٣٤ دولة. هذا التجمع وُصِفَ بأنه كان تعبيرا واضحا عن دخول العالم مرحلة جديدة تماما، فكر "ماوتسى تونج هو رايتها الكبرى" و"أن خطه الثورى ونظريته عن الأدب والفن قد أصبحتا سلاحا قويا فى يد الشعوب الثورية التى تناضل ضد الاستعمار والتعديلية والرجعية فى كل مكان"[٢١]. ووصفت الصحافة الرسمية الصينية كيف كان الكتاب التقدميون من العالم الثالث يحدقون باحترام وإجلال ليس لهما حدود فى صورة الرئيس ماو ويقرءون عبارات مقتبسة من أعماله المكتوبة بالصينية والعربية والإنجليزية والفرنسية[٢٢]، إلى جانب تلاوة أشعاره، كما قرأوا قصائد كتبوها "فى مديحه، فى مديح فكر ماوتسى تونج وفى الثورة"[٢٣].

من الدلائل الأخرى على أن نشر فكر "ماو تسى تونج" كان يحفز على التغيير الثقافى والسياسى فى دول العالم الثالث، تلك التقارير الحية المتكررة فى الصحافة الصينية عن العروض المسرحية لفرق من دول العالم الثالث؛ ففى يوليو وأغسطس ١٩٦٧، على سبيل المثال، نقلت الصحافة أن وفد الفنانين الصوماليين الزائر قدم عرضه على مسرح مقام "وسط أضواء ذهبية تشع من ستارة خلفية تظهر عليها صورة ضخمة للرئيس ماو، الشمس

الحمراء فى قلب شعوب العالم"[٢٤]. بكل حماسة، وقف الفنانون الصوماليون ممسكين بكتب المختارات من أقوال الرئيس ماو أمام صورة كبيرة له. كانوا يرددون الأغنية الصومالية "فى مديح الرئيس ماو" والأغنية الصينية "الشرق أحمر" وسط "تصفيق حاد من الجمهور"[٢٥]. موجة الإعجاب بالزعيم وفكره، الأقرب للعبادة، هذه الموجة العالمية اكتسبت زخما إضافيا عندما زعمت الصحافة الصينية أن سنة ١٩٦٧ وحدها شهدت توزيع ٣٣ شكلا مختلفا من بورتريهات "ماو" فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية؛ واعتبارا من يونيو ١٩٦٩ كان هناك نحو ١١٠٠ طبعة من أعمال الزعيم بسبعين لغة عالمية فى ٦٠ دولة ومنطقة، من بينها ٢٥ طبعة من "مختارات ماوتسى تونج" مترجمة ومنشورة بـــ ٣٢ لغة فى ٣٥ دولة[٢٦]. يبدو أن بناء الصحافة الرسمية لمجتمع "ماوى" فى الحياة الواقعية على امتداد العالم، كان يتطلب بناء مسرحيا نموذجيا لمجتمع دولى على الخشبة يكون أكثر مصداقية.

أصداء المسرح العالمى لثورة "ماو" الثقافية بترويجه للثورة العالمية وصلت إلى ما هو أبعد من أفريقيا، كما عبرت عن ذلك عروض الفرق الزائرة من دول اشتراكية صديقة مثل ألبانيا ورومانيا. مسرحية "المعول فى يد والبندقية فى اليد الأخرى"، التى قدمتها فرقة تيرانا للهواة فى بيجين فى سنة ١٩٦٧، على سبيل المثال، اعتبرت دليلا على انتصار "ماو" الثورى كما كان يعكسه الأدب والفن فى الصين، كما اعتبرت فى الوقت نفسه دليلا على "القيادة الحكيمة للرفيق أنور خوجة" من أجل تثوير حياة ألبانيا كلها[٢٧]. عندما ظهرت الصورتان العملاقتان للزعيمين العظيمين "مع الأعلام الحمراء لدولتينا ترفرفان جنبا إلى جنب"[٢٨]، كان ذلك رمزا على التحدى الذى يمثله

هذان الزعيمان من دول العالم الثالث للاستعمار الغربى و"للاستعمار الإجتماعى" للإتحاد السوفيتى. كذلك فإن العرض الذى قدمته "فرقة دوينا الفنية" التابعة للقوات المسلحة الرومانية فى أغسطس ١٩٧١، كان محل إشادة كبيرة فى الصحافة الصينية، لأنه كان يعبر عن الصداقة الثورية واللحمة القوية بين الدولتين والبناء الاشتراكى للحزبين ونضالهما المشترك ضد الاستعمار وأتباعه الأذلاء"[٢٩].

كذلك اجتذب المسرح الصينى جماعات ماوية منشقة عن الحزب الشيوعى الموالى لموسكو فى العالم الرأسمالى، ففى شهر يوليو ١٩٦٧، تغلب مسرح "هاجو روما" اليابانى على "العقبات الكثيرة التى كان يضعها فى طريقه الأمريكيون والرجعيون اليابانيون ودوائر التعديليين فى الحزب الشيوعى اليابانى، ووصل إلى بيچين حيث يوجد الزعيم "ماو"، وحيث ولدت الثورة الثقافية العظيمة التى هزت العالم"[٣٠]. و"بحب لا حدود له لزعيمنا العظيم"، عرضت الفرقة مسرحية بعنوان "التقدم من خلال العاصفة"، التى تروى قصة كفاح عمال شركة "أيواچونى" للباصات بقيادة الجناح اليسارى للحزب الشيوعى اليابانى ضد الاستعمار الأمريكى والرأسمالية الاحتكارية اليابانية ودائرة "مياموتو" التعديلية[٣١]. هذا الحدث قدم للجمهور اليابانى تصويرا آخر لتأثير الصين الاشتراكية فى العالم، الذى أسفر عن فكر "ماوتسى تونج"، تلك الراية الحمراء الخفاقة "التى شوهدت ترفرف عالية حتى فى قلب الشعب اليابانى الثائر"[٣٢]. فى عمل آخر للفرقة، وهو مسرحية (من خمسة فصول) بعنوان "نار المروج"، نرى "موسوكى" زعيم الفلاحين الذى يقود انتفاضة فى منطقة شيشيبو الجبلية فى اليابان فى ١٨٨٤، و"يرى على

نحو أكثر وضوحا ضرورة تنظيم الجماهير لكى تحمل السلاح وتحارب من أجل الاستيلاء على السلطة السياسية"، فى صراعها ضد الإقطاعى الرأسمالى "شوكيش"[٣٣]. كانت هذه المسرحيات اليابانية، كما أشار ناقد صينى، تعبر عن صدقية وعمومية المبادئ الماوية، حيث قام الرفاق فى مسرح "هاجو روما" بتصوير هذه الانتفاضة "على ضوء الماركسية اللينينية وفكر ماوتسى تونج"[٣٤]. وكما فى الكثير من المسرحيات الصينية النموذجية، كانت هذه المسرحيات اليابانية تستحضر الماضى باعتباره شهادة على "صدق الحاضر"، "من خلال النضال الذى يقوده "موسوكى" وغيره من أعضاء حزب الفقراء، كما كانت "نار المروج" تعبر عن المفهوم العظيم للاستيلاء على السلطة السياسية بالقوة"[٣٥].

ربما تبدو هذه العبادة العالمية المتصورة لشخصية "ماو" بدائية وغريبة بعد ثلاثة عقود من الثورة الثقافية، على أن موضوعات الحرب الباردة التى استخدمتها فى ذكرى الحرب الثورية وتحذيراتها المستمرة من التحول السلمى من صين اشتراكية إلى صين رأسمالية تعديلية، ما زالت تسمح بوقفة للذين يستهجنون الفجوة التى تتسع بين الأغنياء والفقراء فى الصين المعاصرة. النهضة الاقتصادية، ومستويات المعيشة الآخذة فى الارتفاع، واستغلال العمال الزراعيين المهاجرين باعتبارهم عمالة رخيصة، والتآكل المستمر فى مساحة الأراضى الزراعية لحساب التقدم العمرانى، كل ذلك يجعل المرء يفكر: هل كان "ماو" محقا فى حملته من أجل "ثورة مستمرة" فى الصين الاشتراكية؟

لا عجب إذن أن تنجح مسرحية بعنوان "تشي جيڤارا" نجاحا ساحقا في أبريل *2000* لأنها كانت دعوة لحمل السلاح[٣٦]. المسرحية تصور "تشي جيڤارا" بطلاً عسكريًا للثورة الكوبية في ذروة الحرب الباردة، عندما قرر التضحية بكل شيء لكي يحقق العدل والمساواة للشعوب الفقيرة في دول العالم الثالث الأخرى. كانت دعوة "جيڤارا" لثورة جديدة من خلال حرب عسكرية تستهدف تحرير الشعوب الفقيرة والمضارة مرة أخرى، كانت هذه الدعوة تلمس وترا مهما في الصين المعاصرة حيث كان هناك ضحايا كثيرون للفساد الحزبي واستغلال محدثي الثراء. بلغة شعرية راقية، يوجه الممثلون عدة أسئلة للجمهور. كان "تشي جيڤارا" قد ترك عمله باعتباره طبيبًا قبل أربعين سنة ليلتحق بالثورة الكوبية، ترى لو كان يعرف أن الثورة الاشتراكية التي ضحى بحياته من أجلها في النهاية سوف تغير ألوانها في نهاية القرن العشرين، هل كان ليشعر بأي ندم؟ ماذا كان يمكن أن يقول عن الفجوة التي تزداد اتساعا بين الأغنياء والفقراء في الصين الرأسمالية المعاصرة مثلا؟ ولو أنه عرف بالانهيار النهائي للكتلة الاشتراكية، فهل كان ليضحي بسعادته الشخصية من أجل الهدف النبيل للحرب الباردة؟ طاقم الممثلين أجاب من فوق خشبة المسرح عن هذه الأسئلة بكل وضوح ودون تردد: لم يكن "تشي" ليشعر بأي ندم لأنه كان يؤمن دائما بمجتمع متساو متحرر من الظلم والسيطرة الاستعمارية الغربية، ولو كان عليه أن يعيد التجربة لانتهج أسلوبا عسكريا لكي يحرر كل شعوب العالم الفقيرة. بين المسرحية ورموز ثقافية شعبية (صور وتيشيرتات وهدايا...) أصبح "جيڤارا" نموذجا لدور جديد طغى على القيم القديمة للصين الاشتراكية. الحقيقة أن

مسرحية "تشى" تجسد نقدا حـــادا للثقـــافـــة المادية فى مجتمع ما بعد "ماو" _ أجنداتها العولمة والرسملة _ وسخرية لاذعة من تواطؤ المثقفين مع الحكومة لخيانة الفقراء. وعلى النقيض، فإن مسرحية "تشى" العسكرية كانت تفى كذلك بمتطلبات الوضع الراهن: فعلى الرغم من هجومها على الفساد الحزبى، كانت تُستَقبَل باعتبارها دعما لحملة الحزب من أجل مقاومة الفساد ومساعدة أغلبية الفقراء الصينيين لكـــى "يصبحـــوا" فـــى آخر الأمر "أغنياء" بعد أن أثرى "عدد قليل من الناس أولا".

وكما يعلن "تشى" من فوق خشبة المسرح أنه لن يترك سلاحه ما دام هناك ظلم واستغلال، يمكن أن نخلص إلى أن الأبطال العسكريين والمسرحيات العسكرية ستكون حاضرة دائما على الخشبة الصينية، مستمرة فى تذكيرنا بهذا الحلم؛ ومن المرجح أن تكون تلك هى الحال على الرغم من أن التغيرات المتلاحقة فى الصين، ربما تجعلها أكثر ندرة. فى النهاية فإن الكاتب هنا يجد عزاءه فى بقاء المسرح النموذجى مسجلا بأشكال مختلفة، يتبادلها ويتهاداها الناس، كما تلقى رواجا فى السوق الصينية المعاصرة وتستدعى الأحلام المثالية لصين "ماو"، تلك المرحلة التى أصبحت ذكرياتها عن "الحروب الساخنة" وتاريخ الحرب الباردة موروثا استثنائيا للشعب الصينى... وعبئا ثقيلا فى الوقت نفسه.

الهوامش

(1) *Mao Tsetung, "Quotations from Chairman Mao Tsetung", (Beijing: Foreign Languages Press, 1972), 78, 82, 86.*

(2) *Li Huang et al., "War Drums on the Equator", trans. Gladys Yang, "Chinese Literature", 7 (1965), pp. 3- 72.*

(3) *Mao Tsetung, "Quotations", p. 99.*

(4) *Tian Han, "Hui Chun Zhi", in Tian Han, Tian Han Quan Ji (Collected Works of Tian Hian, Vol 3, eds Dong Jian, et al., (Shijiazhuang: Huashan Wenyi Chubanshe, 2000), pp. 109- 51.*

(5) *Hu Peng, et al., Zhandoui li Chengzang, in Li Moran et al. eds, Zhongguo buaju wushi nian ju zuo xuan: 1949. 10 – 1999- 10 (An Anthology of Chinese Spoken Drama in Fifty Years: 1949. 10- 1999. 10), vol. 1 (Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe, 2000), pp. 6- 7.*

(6) نشـــر سيناريو مسرحية (*Gangtie yunshubing* الذى كتبه *Huang Ti*) لأول مرة فى- *Juhen Drama Script) pp. 28- 75*، وعرضت لأول مرة بواسطة مسرح الشباب فى *1953*.

(7) *Jeremy Issac and Tylor Downing, "Cold War: for 45 Years the World Held Its Breath", (London: Bantam Press, 1998), p. 86.*

(8) *Ibid., p. 90.*

(9) *Liu Chuan, "Die erg e Chuntian", in Li Moran, et al., eds, Zhongguo huaju wushi nian ju zuo xuan. Vol. 3, p. 229.*

(١٠) العبارات المقتبسة ظهرت مرارا فى الصحافة الرسمية، وفى المطبوعات غير الرسمية للحرس الأحمر المعروفة لأهالى المنطقة.

(11) للمزيد من التفاصيل عن المسرح النموذجى، انظر: *Xiaomei Chen, "Acting the Right Part: Political Theatre and Popular Drama in Contemporary China", (University of Hawaii Press, 2002), pp. 73 – 158.*

(12) نشر نص المسرحية النموذجية (*Shajiahang*) ، بمراجعة جماعية من فرقة أوبرا بكين بكين، فى مجلة (*Red Flag*) العدد "*6*" (*1970*) من ص *8 :39*، كما نشرت ترجمة إنجليزية أخرى

فى مجلة: (*Chinese Literature*)، العدد رقم *11* لسنة *1970* من ص *3 :62*. المترجم غير معروف.

(*13*) نشر النص الصينى لمسرحية (*Hongse niangzijun*) (بمراجعة جماعية من فرقة باليه الصين، لأول مرة فى (*Hongqui*) العدد *7* لسنة *1970*، من ص *35 :65*. كما نشرت مجلة: (*Chinese Literature*) (العدد *1* لسنة *1971*، من ص ٢:٨) ترجمة للنص ولم تذكر اسم المترجم.

(*14*) نشر النص الصينى لـ (*ZhiquWeihungshan*) فى ***(The Collection of Revolutionary) Model Plays" vol. 1 (Beijing: Remin Chubanshe, 1974), pp. 7 – 37.***

(*15*) نشر نص (*Qixi Baihutuan*) لأول مرة فى *Hongqi, 10 (1972)*، كما نشرت ترجمة إنجليزية له فى مجلة: (*Chinese Literature, 1 1974*)، ولم يذكر اسم المترجم.

(16) Wang Shuyan et al., Dujushan, Hongqi, 10, (1973).

كما نشرت ترجمة انجليزية لنص: ***Azalea Mountain*** فى مجلة ***Chinese Literature 1 (1974), pp. 3- 69).***

(*17*) انظـــر النص الإنجليزى لمسرحية (*Song of the Dragon River*) فى مجلة ***Chinese Literature*** (*7. 1972, pp. 3- 52*)، أما النص الصينى فقد ظهر لأمل مرة فى (*Hongqi, 3 (1972), pp. 36 -62*)

(*18*) معروفة بـــ (*yi ku si tian*) أو أن تحكى "قصة معاناة عن الصعوبات التى كان يمر بها المرء قبل *1949*، لكى يعرف حلاوة الحياة الجديدة بعد إنشاء جمهورية الصين الشعبية، وكان ذلك سلوكا عاما فى الستينيات لدعم القوة السياسية للحزب الشيوعى الصينى.

(19) Song of the Dragon River Group of Shanghai, Longjang song, Hongqi, 3 (1972), p. 60.

الترجمة لى. كان يتم تكرار السطرين الرابع والخامس باعتبارهما مؤثرين غنائيين، ولكنى قمت بحذف ذلك من الترجمة.

(*20*) للاطلاع على النص الصينى الأصلى انظر: *Hoigang, Hongqi, 2 (1972), pp. 22- 48.*

(21) Anon., "Seminar Sponsored by the Afro-Asian Writers' Bureau to Commemorate the 25th Anniversary of Chairman Mao's "Talks", Chinese Literature, 9 (1967), p. 49.

(22) Ibid., 49.

(23) Ibid., 49.

(24) Anon., "Performance by Somali Artists' Delegation", Chinese Literature, 11 (1967), p. 103.

(25) Ibid., p. 137.

(26) Anon. "The World's Revolutionary People Enthusiastically Translate and Publish Chairman Mao's Works", Chinese Literature, 1 (1972), p. 92.

(27) Anon. "Revolutionary Songs and Dances, Militant Friendship", Chinese Literature, 12 (1967), p. 103.

(28) Hu Wen, "Militant Songs and Dances from Romania", Chinese Literature, 1 (1967), p. 92.

(29) Ibid., p. 92.

(30) Hsiang – tung Chou, "Let the Flames of Revolution Burn More Fiercely!", Chinese Literature, 12 (1967), p. 107.

(31) Ibid., p. 107.

(32) Ibid., p. 111.

(33) Ibid., p. 111.

(34)Ibid., p. 108.

(35)Ibid., p. 109.

(36) Huang Jisu, et al., Qie Gewala, in Liu Zhifeng, ed., Qie Gewala: fanying yu zhengmimg (Che Guevara: Reception and Debate) (Beijing: Zhangguo shehui Kexue Chubanshe, pp. 13- 69.

(٩)

الثورة والتجدد

تصوّر كوبا الشيوعية

(هازيل أ. پيير)

تتميز الرابطة القومية الكوبية بأنها كانت عبارة عن دورة من الثورة والتجدد منذ الاستقلال عن إسبانيا فى *1902*. انتقال البلاد إلى القومية، مر بمراحل مختلفة، مثل مرحلة الكولونيالية الجديدة من *1902*، والفترة الشيوعية التى تلت ثورة *1959*، والمرحلة الحالية التى بدأت مع انتهاء الحرب الباردة فى *1989*؛ لكنه على الرغم من أن فترة ما بعد الحرب الباردة كانت إيذانا بتبنى سياسة خارجية أكثر براجماتية، فإنها لم تقلل من التزام الجزيرة الأيديولوچى باعتباره أساسًا للقومية الكوبية. هذا الفصل من الكتاب ينتهج أسلوبا محددا فى تحليل فكرة القومية الكوبية، مع التسليم بالظروف الخاصة للتاريخ الكوبى مع الاستعمار والعبودية وأكثر من أربعين عقدا من الاشتراكية. وبينما نعترف بالمزايا الكثيرة التى تدعم نظريتين من النظريات الأساسية للأمة _ وهى بالتحديد المجتمع المتصور والأمة المروى عنها كما طرحها "بنيدكت أندرسن: ***Benedict Anderson***" و"هومى ك. بابا: ***Homi K. Bhabha.***"

على التوالى[١] نقترح هنا أن تكون "السيرة الذاتية[٢]: *Auto-biography*"، كما استخدمها كتاب وفنانو كوبا وأمريكا اللاتينية والأقليات الأخرى، وسيلة مفاهيمية بديلة يمكن فهم الأمة والتنظير لها بواسطتها؛ ومع التركيز على الفترة الشيوعية فى تطور القومية الكوبية سوف نقوم بتحليل مقارن لنصين هما "التاريخ سوف ينصفنى"[*]، لـــ "فيدل كاسترو روز: ***Fidel Castro Ruz***" ورواية "كريستينا جارسيا: ***Cristina Garcia***" الأوتوبيوجرافية: "الحلم بالكوبية"[**]. هذان النصان سيجعلان من السهل علينا القيام بدراسة طبيعة الكتابة الأوتوبيوجرافية ومدى إسهامها فى تصور مفهوم الأمة والهوية فى الإطار المحدد لكوبا الشيوعية؛ ولأنهما مختلفان فى المنظور وتاريخ النشر والإطار التاريخى، فهما مختلفان كذلك فى هذا التصور؛ كما سنحاول فى هذا الفصل استكشاف التصورات المتنافسة والمتغيرة للدولة الكوبية الشيوعية من منظور مهندسها الرئيسى والمشاركين المتحمسين لها والمنشقين عليها.

علـــى مدى العقدين الماضيين، قام كل من "أندرسن: ***Anderson***" و"بابا: ***Bhabha***" بإحداث تغيير جذرى فى التنظير للدولة. كانت نظرياتهما تطبق على نطاق واسع فى مجال العلوم الاجتماعية والإنسانيات بوجه خاص، لتوضيح مفهوم الرابطة القومية فيما يطلق عليه عالم ما بعد الاستعمار؛ وعلى الرغم من أن المنظرين مختلفان فى أسلوب التناول (أندرسن ينطلق من الماركسية وهومى بابا من ما بعد الحداثة)، نجدهما متفقين على أن قومية الدولة تستمد شرعيتها من عالم الثقافة. كلاهما يعطى

(*) History Will Absolve Me.
(**) Dreaming in Cuban.

أهمية للمكونات الثقافية واللغوية للأمة وتنظيرهما يستند إلى التعبيرات المتعددة للإبداعات الثقافية التى تجعل فكرة الأمة فاعلة وقابلة للحياة عبر فضاءات جغرافية فى عقول الناس؛ وبالرغم مما قدماه من اجتهادات كانت هناك انتقادات كثيرة لعملهما. كانت الانتقادات الأبرز للتوجهات العامة المتضمنة فى ادعاءات "أندرسن" للطبيعة المعيارية العميقة للدول غير الغربية[٣]، ولمنهجية "بابا" اللاتاريخية، التى تنجح فى تبديد القضايا الاجتماعية/ السياسية المتجذرة، التى هى أساس ظهور الدول وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية[٤]. الانتقادات فى الحالتين لها بعض المصداقية، فادعاءات "أندرسن" عن المعيارية غريبة نوعا ما، حيث إنه يكشف عن حساسية لتصادف نهوض الرأسمالية مع ظهور المفهوم الجديد للدولة، كما أنه يؤكد أن "التمييز بين المجتمعات ليس عن طريق الحكم على زيفها أو صدقيتها وإنما عن طريق أسلوب تصورها"[٥]، وهو ما يتطلب التعرف على الأطر التاريخية المحددة التى تنبثق عنها الدول وتؤثر فى طبيعتها الخاصة. وبالنسبة لمستعمرات سابقة مثل كوبا، لا يمكن أن نبالغ فى أهمية التاريخ فى إعادة تصور الدولة، التى هى عملية مستمرة. يضاف إلى ذلك صعوبة جمع كل الأحداث التى تلاقت لتسهيل نجاح ثورة ١٩٥٩، وتحرك الجزيرة نحو الشيوعية وتضمينها هذه النماذج النظرية، فالأحداث كانت متعددة ومتنوعة وتتراوح ما بين السخط الواسع على دكتاتوريات الجنرال "چيرادو ماتشادو: ***Gerado Machado***" و"فلچنسيو باتستا: ***Fulgencio Batista***"، وسوء توزيع الثروة، والمعارضة الشديدة للولايات المتحدة، والاستعداد لموالاة الاتحاد السوفيتى؛ كذلك فإن الاعتماد على الأساليب اللغوية لما بعد

البنيوية كما هو ظاهر فى تناول "هومى بابا"، ينجم عنه إنكار لعنصر مهم يعارض - على نحو واضح - المقاومة والثورة والتجدد وكلها من ملامح تطور الدولة فى كوبا وأمريكا اللاتينية. وهكذا فإن "ما يسمى بقومية العالم الثالث فى الغرب" لم يتم تحليله بنجاح من قبل منظرى القوميات، لأنه لم يسترشد بنموذج عام أو أيديولوجية"(٦)، كما يقول "روبرت يانج: ***Robert Young***".

على أنه عند الإشارة إلى الثقافة باعتبارها الميدان الذى تحصل فيه الدولة على شرعيتها باعتبارها مفهومًا، نجد "أندرسون" و"بابا" يقدمان مبادرة متقدمة ومهمة نحو أداة تفسيرية بديلة للسياق الكوبى؛ فمن خلال فحص دقيق للتطور التاريخى والثقافى لكوبا نكتشف ميلا واضحا نحو الكتابة الأوتوبيوجرافية وممارستها، وخاصة ما يعرف بـــ "الشهادة: ***Testimonio***" التى قد تعود إلى زمن سرديات العبيد _ مثل تلك التى كتبها "إستيبان مونتيجو: ***Esteban Montejo*** _ التى ما زالت شائعة وبخاصة بين المفكرين والفنانين الوطنيين الذكور مثل "سيريلو فيلافيرد: ***Cirilo Villaverde***" و"نيكولاس جللن: ***Nicolás Guillén***" و"أليجو كاربنتيير: ***Alejo Carpentier***". شهدت فترة ما بعد الازدهار(٧) التى تلت ثورة ١٩٥٩، ظهور العديد من الكاتبات مثل "نانسى موريچون: ***Nancy Morejón***" و"إكسيليا سالدانا: ***Excilia Saldana***"، ولهما أعمال تنتمى إلى هذا النوع من الكتابة الأوتوبيوجرافية وانتشارها، ليس لأنه أثرى الروح الفردانية التى ستكون لعنة فى كوبا الشيوعية، وإنما لأنه كان يسهل "الشهادة" على التجارب ذات الأهمية التاريخية والقومية فى حياة البلاد. وكما تقول الناقدة "دوريس سومر: ***Doris Sommer***"، فإن "الشهادة" لها "أهميتها القـــانـــونية والسيـــاسية بالمعـــنى الواسع، لأن صاحبها (المتحدث أو الكاتب) شاهد على انتهاكات

طبقة أو جماعة اجتماعية"(٨)؛ ومنذ ١٩٧٠ أصبحت الشهادات هى الشكل المفضل للكتابة الأوتوبيوجرافية فى كوبا، وتلقى تقديرا سياسيا، إضافة إلى اختيار هذا النوع الأدبى لإحدى الجوائز الأدبية الرفيعة وهى جائزة (*Casa de las Americas*).

الكتابة الأوتوبيوجرافية بكل أشكالها، مكون أساسى فى الإنتاج الثقافى للمنطقة، وهى عامل مهم فى تطور شكل الدولة كما يرى المثقفون والفنانون الكوبيون، وربما تكون الجنس الأدبى الأهم من ناحية احتوائه للمقاومة الأكثر صدقية للمؤسسات الاستعمارية. ولأنها كذلك، فإنها لا تكتفى بتحدى المعرفة المتوارثة عن الذات والتاريخ، بل تفتح المجال أيضا أمام إعادة كتابة التواريخ المستعادة وتصور فضاءات قومية جديدة؛ وبعبارة أخرى أصبحت الكتابة الأوتوبيوجرافية أداة مهمة بالنسبة لمشروعات التحرر من الاستعمار، والإسهام فى "مساءلة وتعرية وتصحيح ذات كولونيالية ربما لا تكون متحررة تماما من النصوص الأوربية السابقة، ولكنها واعية ومقاومة ومبدعة على نحو مستقل"(٩). فى هذا الإطار، فإن ممارسة الكتابة الأوتوبيوجرافية موجودة فى مركز الصراع على الثقافة القومية فى المنطقة، وهذا الصراع، كما يشير "فرانز فانون: *Frantz Fanon*" مرتبط بحركة التحرر الوطنى والتنمية الثقافية(١٠).

وعلى الرغم من وجود صفات مشتركة مع سابقتها الغربية، فإن الكتابة الأوتوبيوجرافية الكوبية ذات طبيعة متعددة المجالات، إذ إنها تضم حقولا مثل التاريخ والفلسفة والسيرة والأدب. هناك كذلك تنوع فى الأسلوب

الذى يتراوح بين سرد العبودية والشهادة والاعتراف وذكريات الطفولة والصبا، كما يتنوع الشكل الذى يتراوح بين المقال واليوميات والشعر والقصة القصيرة والتواريخ الشفاهية المنقولة؛ وقد تتعدد الأساليب والأشكال فى العمل الأوتوبيوجرافى الواحد، كما فى "الحلم" لجارسيا. هذه السيولة فى هذا النوع الأدبى كما يتصوره فنانو ومثقفو الأقليات، تجعلـــه عصيا علـــى التعـــريف أو الاكتشاف السهل أحيانا، وكما تقول "سيلفيا موللوى – *Sylvia Molloy*"– فإن الكتابة الأوتوبيوجرافية تتطلب موقفا خاصا من القراءة مثلما هى من الكتابة[١١].

الطبيعة الاستعادية والاستبطانية الملازمة لهذا النوع الأدبى تجعله مناسبا لمهمة كتابة التاريخ واستعادة الذاكرة الثقافية، وكلاهما ضرورى للمشروعات القومية لكوبا تحديدا ولأمريكا اللاتينية بشكل عام. فى المركز من هذه المهمة، هناك مسألة كيفية تذكر (ونسيان) صدمة التاريخ أو تجربته المؤلمة التى حددت بدايات هذه الدول، وليس المقصود بذلك العداءات المسكوت عنها فحسب، وإنما القمع الوحشى للتراث الثقافى والممارسات الدينية واللغات كذلك. بالنسبة لكوبا وأمريكا اللاتينية، تكررت صدمة التاريخ وتجاربه المؤلمة من خلال الثورات المتقطعة التى قام بها الشعب ضد الاستعمار الأمريكى، ولهذا السبب بالتحديد، كانت الصدمة عاملا محددا ومهما فى اختيار الإستراتيجية المناسبة لرواية حكاية الذات والدولة. إعطاء صوت لمثل هذه الصدمة هو بمثابة اختبار لحدود الذاكرة وكفاءة اللغة وقدرتها على التوصيل والشهادة على التجارب التاريخية. لقد جرب الكتّاب والفنانون استخدام اللغات الموروثة باستمرار، وكان يحدوهم الأمل دائما فى التوصل إلى "مزج توفيقى" بين الموروث وبقايا ألسنة السلف لكى يصلوا إلى

ما يدعوه "إدوارد كامو: *Edward Kamau*" بـــ "لغات الأمة"[١٢]. عملية إجادة "لغة الأمة" مرادفة لتلك الصدمة المتعالية وبدايات التعافى منها، وبعبارة أخرى فإن عملية الاعتراف بالصدمة وبيانها مؤلمة ومطهرة فى ذات الوقت.

يضاف إلى ذلك أن التوجه التقليدى للشهادات والكتابات الأوتوبيوجرافية أصبح توجها مجتمعيا أكثر منه فرديا، وذلك لأن الصدمة كانت إطارا لجانب كبير من التجربة الكوبية والأمريكية اللاتينية والكاريبية. استخدام الضمير "أنـــا" لا يشيـــر حصريا إلى الراوى، إنه يلمح إلى الـــ "نحن" المجتمعية التى ينبثق الفـــرد مـــن داخلها. كذلك تؤكد "ساندرا بوشيت پاكويت: *Sandra Pouchet Paquet*" أن "المأزق الفردى للكاتب باعتباره موضوع أوتوبيوجرافى، ينهض بوصفه وسيلة نحو غاية أكثر مما هو غاية فى حد ذاته"[١٣]. من وجهة نظرهم التمثيلية، ينخرط كتاب الروايـــة فـــى عمليـــة تفحص للذات، لا تسائل صحة والتزام مشروعهم باعتبارهم مثقفين أو فنانين داخل مجتمعهم فحسب، ولكنها تُقَيِّم المشكلات والحلول الممكنة. وتفصيلا للتعقد المتضمن فى الفعل الأوتوبيوجرافى فى الكاريبى، تشرح "بوشيت پاكويت" كيف أن عملية مساءلة الذات مرتبطة بالتقويم الثقافى دائما:

> **هنـــاك تـــوتر محـــدد وواضـــح بـــين الـــذات الأوتوبيوجرافية باعتبارها شخصية فرديـــة، والتكامـــل النفسى والـــذات باعتبـــاره أســـلوبًا وســـط التعقـــدات الاجتماعية والسياسية فى المنطقة [...]، بـــوح الـــذات يصبح أسلوبا لادعاء المشهد الذى هو فى الوقت نفـــسه جغرافيا وتاريخ وثقافة[...]. فى هذه العمليـــة، تتحـــول الذات الأوتوبيوجرافية إلى نموذج ثقافى بدنى، وتـــصبح الكتابة الأوتوبيوجرافية مزيجا مـــن الواقـــع التـــاريخى**

المعيش والأسطورة التى يتم تخليقها من هذه التجربـــة. التجربة الشخصية والأحداث التاريخية، علـــى الـــسواء، تتحول إلى أسطورة أوتوبيوجرافية[١٤].

فى الكتابة الأوتوبيوجرافية، من الواضح أن أساطير دمج الذات بأساطير البدايات التاريخية والثقافية، بمشروع استعادة التواريخ الثقافية المفقودة، مرتبطة كلها بعملية بناء الهوية. الصدمة، مقترنة بسيولة النوع الأدبى تيسر الخطابات المتعددة وكذلك الأهداف الاجتماعية والسياسية الإبداعية التى تغذى الممارسة الأوتوبيوجرافية فى المنطقة.

على أن استنطاق الأنا "المجتمعية" بتمثيلها الضمنى يثير بعض المشكلات، فحتى وإن كان ذلك يحتوى أصواتا متعددة على نحو ديمقراطى من خلال إشارات بيوجرافية وصور مرسومة فى رواية حياة ما، فإن ذلك يفتح الباب أمام أسئلة عن الصدقية وما يميز فردا عن آخر ليصبح متحدثا باسم الجماعة. على نحو أكثر مباشرة: على أى أساس يعتبر "فيدل كاسترو" أو "كريستينا جارسيا" مؤهلين للحديث باسم "الشعب" فى كوبا؟ على الرغم من أن ذلك لا يقلل من زعم الصوت الأوتوبيوجرافى بأنه يستنطق "أنا" جمعية، فإنه يلقى الضوء على الصعاب التى تعترض الوصول إلى الصوت التابع، وربما نجد مثالا على ذلك فى نسخ سرديات العبيد.

بينما يرى البعض أن سرديات العبيد إلى جانب غيرها من شهادات الأفراد على تجارب الحياة، تعتبر نموذجا بدئيا يمثل الجماعة، ومن ثم دليلا على دخول "الشعب" إلى الخطاب الأوسع للأمة، فإن هذه السرديات يتم تعديلها بشكل مستمر. وكما يصور "ميجويل بارنت: ***Miguel Barnet***" فى

تقديمه لعمل "مونتيچو: *Montejo*": "السيرة الذاتية لعبد هارب"، فإن اهتماماته الخاصة باعتباره من يجرى المقابلة ويسجل شهادة "مونتيچو"، هى التى أوحت له بالأسئلة المطروحة واستجماع الحقائق وبالتالى استخلاص القصة المروية(١٥). فى الوقت نفسه فإن موافقة "بارنت" على "ضرورة مراجعة الحقائق والتأكد منها" على ضوء السجل التاريخى وشهادات شخصية أخرى، يحيل إلى جانب إشكالى آخر، وهو ذلك الخط الفاصل بين الصدق والخيال الناتج عن التذكر الانتقائى للحقائق، والملازم لفعل الكلام عندما يتحدث فرد باسم الآخرين. على أن التأكد من التفاصيل ليس ضروريا بالنسبة للنصوص غير الروائية (مثل "سيرة" مونتيجو و"تاريخ" كاسترو) فحسب، ولكن ذلك ينسحب أيضا على النصوص الروائية الأوتوبيوجرافية مثل عمل "جارسيا": "الحلم بالكوبية". يضاف إلى ذلك أنه على الرغم من إشكالية تمثيل الكتابة الأوتوبيوجرافية الكوبية، فإنها على النقيض من ذلك تعتبر مفتاحا لعملية تصور الأمة، كما يقول "لى جليمور: *Leigh Glimore*"

توظيف الكتابة الأوتوبيوجرافية يوفر مادة مهمة لتصور الإنتماء الوطنى، الأمة تحفز خيال المواطنين، تجعله حقيقيا، تجسده، تدمجه فيما هو قومى(١٦).

فى محاولة كليهما لبناء الأمة الكوبية، يستخدم "كاسترو" و"جارسيا" إستراتيچيات مختلفة وأصواتا مختلفة فى سردهما الأوتوبيوجرافى، وإن بدرجات مختلفة من النجاح. هناك كذلك تناقض شديد بين "تاريخ" كاسترو و"حلم" جارسيا سواء من ناحية القصد التأليفى أو وجهة النظر. على خلاف

"الحلم"، فإن "التاريخ" عمل غير روائى ويمثل تسجيلا لدفاع "كاسترو" الذى قدمه شفاهة عن دور قيادته فى ثورة مونكادا فى ١٩٥٣. من هنا، فإن العمل أكثر دقة باعتباره شهادة من ناحية الشكل والهدف، ولكنه يحمل فى الوقت نفسه ملامح أوتوبيوجرافية أخرى، إذ يقدم تفصيلا لبعض اهتمامات وأعباء "كاسترو" الأيديولوچية فى المرحلة الباكرة من حياته الثورية؛ أما الأكثر وضوحا فهو أنه يدلى بشهادة عن معاناته ورفاقه أثناء سجنهم. فى هذه الشهادة يوثق كتاب "كاسترو" تلك اللحظة التاريخية الخاصة، بينما يرسم فى الوقت نفسه صورة "بلاغية" لدولة كوبية بعد الثورة، خالية من الفساد والفقر والظلم الاجتماعى كما كانت تحت الاستعمار.

الميزة التى تنسب للشهادات وممارسة الكتابة الأوتوبيوجرافية بشكل عام، وهى أنها تمثل جماعة المواطنين، تصبح مشكلة جدلية بسبب الإطار الذى ألقى فيه نص كاسترو. شهادته ليست متأثرة فقط بالظروف المؤسسية التى وجد نفسه فيها، وإنما بالمعايير الأيديولوچية الأشمل لترسيخ الحقيقة. مرارا وتكرارا، يذكر "كاسترو" جمهوره بأنه، باعتباره قائدًا للثورة، مفوض لأن يقول الحقيقة بخصوص الأحداث التى وقعت لأسباب تتجاوز ظروفه كسلطة. وكما يرى، فإن التزامه الصلب بالعدالة والوطن والإيمان المشترك مع الرفاق بأن نضالهم كان نضالا عادلا، هذا الالتزام شجعه على أن "ينطق بكلمات هى دم القلب وجوهر الصدق"[١٧]. افتراض "كاسترو" عن الأدوار المزدوجة للمدعى عليه والمدافع عنه، يضمن له أنه يقوم بدفاع شخصى ومجتمعى فى الوقت نفسه، مع تأكيد أكبر على التعبير عن رؤية سياسية أكثر منها ثقافية. فى إطار هذه المحددات، يتبنى كاسترو رؤية لكوبا بعد الثورة،

رؤية مثالية وخيالية إلى حد بعيد وذكورية فى مجالها. يتضح ذلك على نحو خاص فى بسط القوانين الثورية الخمسة المعلنة باعتبارها حجر الزاوية فى مانفستو الثورة السياسى. هذه القوانين كانت تستهدف فى الأساس تحقيق قدر أكبر من المساواة فى توزيع ثروة وموارد الجزيرة واستعادة السيادة المعلنة فى دستور ١٩٤٠. الدولة الجديدة كان يمكن أن تشعر بالمساواة من خلال تمثيل وانتخابات ديمقراطية والسعى إلى الإصلاح الاجتماعى والزراعى والقضاء على الفوارق الطبقية المجحفة وتدعيم نظام تعليمى كان يعتبر مفتاح التحرر والقضاء على الاستعمار. الغريب أن هذه الرؤية المثالية والخيالية إلى حد بعيد، بما تنطوى عليه من تغيرات سياسية ودستورية كبيرة، لا يبدو أنها تتوقع معارضة من أصحاب المصالح المتعارضة معها مثل الولايات المتحدة الأمريكية.

تشغل "الجماهير التى لم تتم استعادتها بعد" موقعا مركزيا فى تصور "كاسترو" المثالى للأمة الكوبية، هذه الجماهير تعرف جزئيا بأنهم "أولئك الذين يقدم لهم كل شىء، ولكنهم لا يعطون سوى الخداع والخيانة"، ومعهم وباسمهم يتم النضال(١٨). "الشعب" فى شهادة "كاسترو"، الأشبه بالمونولوج الشخصى، شعب متجانس، وذلك على الرغم من اختلافات الجنس والطبقة ونوع العمل. كوبا، كما يراها، تظل عنده غير محددة النوع، ومن هنا تثير – ضمنا – مفهوما ذكوريا. المشهد كله ذكورى فى الواقع باعتباره "أرض الآباء"، مع الاستشهاد بقائمة تضم أسماء ثوريين (ذكور) وكأنهم وحدهم الجديرون بنسبتهم إلى المثل الثورية النبيلة. (القائمة تضم أسماء من "كارلوس مانويل دى كسبيدس" إلى "أنطونيو ماكيو" إلى "خوسيه مارتى").

نتيجة لذلك لا يتبقى سوى فضاء محدد لمناقشة التجارب النسائية لدى كاتبات يتفقن عرضا مع رؤية "كاسترو" المثالية، بالرغم من إسهامهن الطوعى فى النضال، وفى بعض الأحيان يذكر كيف كان من حقهن، مع أقرانهن من الذكور، الحصول على أجور أعلى لقاء عملهن بالتدريس، وهو ما يعنى قيامهن بدور فى التكاثر الثقافى لقيم ومثل الأمة. وبينما هناك ذكر لاثنتين من السجينات[١٩]، وأخريات كن "على وشك القيام بتمرد فى كامب كولومبيا"[٢٠]، لا نجد أى إشارة أو إيحاء بدور أكبر لهن فى الدولة المستقبلية المتخيلة على نحو مثالى. اتساق هذا "التاريخ" وتناغمه مع وجهات النظر والتوجهات الذكورية التى كانت سائدة فى كتابة الشهادات والأعمال الأوتوبيوجرافية فى اللحظة التاريخية لتسجيلها، يمكن أن نعزوه، جزئيا، إلى طبيعة الحركة النسائية التى ما زالت جنينية حتى فى الولايات المتحدة وأوربا. ولأن "التاريخ" من هذا المنظور يعنى أن الدولة التى كان "كاسترو" يتصورها فى *1935* محدودة المجال، نجده لا يقترب من الموضوعات المحرمة مثل الجنس والعرق والنوع والدين.

وبفرض رؤيته الخاصة على التراث التاريخى الطويل للثوار الذكور، يرى "كاسترو" ارتباطا بين أهداف ومقاصد القيادة، وبذلك يتحقق تحول رمزى فى "رداء" القائد ليصبح "كاسترو" تجسيدا لاستمرارية النضال الكوبى من أجل الاستقلال. هذه الارتباطات والتداعيات لها متضمنات أبعد فى تعريف الأمة والهوية الكوبية. فى هذا الإطار التاريخى يدافع "كاسترو" باستماتة عن تصور مثالى واحد للكوبية يقوم على واجب دائم هو النضال من أجل الحرية، وفوق ذلك استعداد المرء للتضحية بحياته دفاعا عن أرض

الآباء، حيث إن "العيش فى الأصفاد عار ومذلة، والموت فى سبيل أرض الآباء حياة"[٢١]. على ضوء هذا الفهم، يمكن تعريف الرابطة القومية الكوبية بـــ "الوطنية: *Patriotismo*"، وهو مصطلح أكثر دقة هنا من "القومية: *Nacionalismo*"[٢٢]. بطرح نفسه تجسيدا حيا لـــ "الوطنية"، يدعو "كاسترو" الشعب الكوبى لكى يستثمر فى نموذجه الشخص للقيادة الكاريزمية والحب الافتدائى الذى يضحى فى سبيل الأمة. من اللافت للانتباه أنه على الرغم من عدم وجود أى إشارة إلى ميول "كاسترو" الاشتراكية، نجد أوجه شبه سياسية بين تعريفه للكوبية والتزاماته السياسية المستقبلية.

بينما يعرض "كاسترو" تصورا ذكوريا لكوبا بعد الثورة، نجد حلم "جارسيا" يفسح مجالا لأصوات نسائية متعددة تقدم صورا متنافسة للدولة الشيوعية. كتاب "جارسيا" الصادر فى *1992*، أى بعد نحو ثلاث سنوات من انتهاء الحرب الباردة، يعتبر عدسة استرجاعية لتقويم فترة من التاريخ الكوبى، من السنوات السابقة على ثورة *1959* إلى الثمانينيات. "جارسيا"، مثل "بيلار بوينت: *Pilar Puente*"، الشخصية الأوتوبيوجرافية لديها، من مواليد كوبا، ولكنها هاجرت إلى الولايات المتحدة فى *1961*، بعد الثورة، وبدأت مشروعها الأوتوبيوجرافى أثناء إقامتها هناك، لكن الصورة التى ترسمها للدولة لم تتأثر بذلك. وربما لأنها كبرت فى مدينة نيويورك الكوزموبوليتانية، نجدها تحاول أن تفهم تعقد التجربة الكوبية وتقديم منظور متعدد الأبعاد وأكثر موضوعية لكوبا الشيوعية، يتناقض مع الموقف المعادى لكاسترو كما يظهر فى أعمال كتاب وفنانى المنفى المقيمين فى ميامى. فى مقابلة أجريت معها، تعترف "جارسيا" بأنها "نشأت فى ظرف أبيض وأسود جدا"[٢٣]، كان فيه

والداها "معاديين للشيوعية بشدة" بينما كان "أقاربها فى كوبا، من أشد الموالين للشيوعية"[٢٤]. "جارسيا" تعلن أنها ليست منحازة لأى من الجانبين، وعلى الرغم من أن ذلك يحتويها ويبعدها عن هذا الإطار فى الوقت نفسه، كما تبين فى روايتها، فإنه جزء من التجربة المستمرة للمنفيين الكوبيين من الأجيال المتوالية، ومحاولتهم التوصل إلى تفاهم مع هوية ثقافية إشكالية باستمرار.

الرواية التى تعترف "جارسيا" بأنها "عاطفية وشديدة الأوتوبيوجرافية"[٢٥]، على الرغم من أن التفاصيل ليست حقيقية، تؤرخ زمنيا لتأثير ثورة ١٩٥٩ فى العلاقات المضطربة بالفعل، بين ثلاثة أجيال من عائلة "دل پينو". عندما يقدم الشخصيات شهاداتهم عن تجاربهم مع الثورة، فلابد من أن يتعرضوا لقضايا لم يتناولها "كاسترو" على أى مستوى فى كتابه، مثل النوع والجنس والطبقة والممارسات الدينية. إن ما يظهر جليا فى سرد الشخصيات هو ذلك الحنين، إما إلى ماضى كوبا قبل الثورة أو إلى تحقيق الحريات الديمقراطية والمساواة المتصورة فى "تاريخ" كاسترو، التى بدت ممكنة ذات يوم وإن بشكل خاطف. الطريقة التى تآكلت بها هذه الحريات بعد ١٩٥٩، نجدها متمثلة فى وضع الكتاب أنفسهم. "جارسيا"، مثل معظم الكاتبات الكوبيات، ظهرت بعد الازدهار الذى حدث فى المجتمع على إثر ترسيخ برامج محو الأمية وتحفيز الأدباء والفنانين لنشر أعمالهم؛ كما أن إنشاء اتحاد كتاب كوبا أثرى مناقشة ومتابعة القضايا الحيوية المؤثرة فى المجتمع الجديد. ولكن على الرغم من ظهور عدد كبير من الكتاب والفنانين نتيجة لهذه التطورات، كانت هناك رقابة مشددة على الآراء المعادية للثورة؛ حتى عندما كان "كاسترو" يحاول أن يهدئ المخاوف من الرقابة، كان يؤكد أن الإبداع لابد من أن يكون

موجها لتدعيم الثورة: "كل شيء فى إطار الثورة ولا شيء ضد الثورة"[٢٦]، وعلى الرغم من إفادة الكاتبات من الفرص المتاحة داخل كوبا، كان كتاب المنفى والمنشقون – مثل جارسيا – يجدون ناشرين لأعمالهم فى الولايات المتحدة أو إسبانيا على وجه الخصوص.

بالنسبة لقضايا الحرية والرقابة، وبالنسبة لملامح كثيرة لكوبا الشيوعية، فإن العملين: كتاب "كاسترو" وكتاب "جارسيا" مختلفان جذريا، حيث ينطلق كلاهما من لحظة تاريخية مختلفة تماما. ربما تكون هناك وسائل يمكن من خلالها استشراف تلاق ما بين "رواية" جارسيا و"تاريخ" كاسترو. ليس لأن "الحلم" تبدأ السرد بثورة ١٩٥٩ فحسب، وإنما لأنها، كذلك، تمثل "كاسترو" باعتباره الزعيم الكاريزمى الفاتن (المستبد الكريه بالنسبة لآخرين)، فهو فى "التاريخ" يجسد الثورة وطموحاتها مثلما يجسد نقاط ضعفها. على الرغم من ذلك فإن كل شخصية من بين كل من يمثلون الآراء المختلفة عن الثورة، تضع رؤية "كاسترو" عن كوبا موضع المساءلة، وكذلك تصريحه الجسور "اشجبونى كما شئتم، لا يهم، فالتاريخ سوف ينصفنى"[٢٧]. بالإضافة إلى ميزة الموقف الاستعادى الذى تحققه الكتابة الأوتوبيوجرافية، تجد الشخصيات أصواتها فتروى تواريخها الشخصية وتسائل إرث "كاسترو" التاريخى، وتحاول فى الوقت نفسه أن تجد نوعا من التصالح مع الواقع الساخر الذى أصبح جليا بعد الثورة.

عائلة "دل پينو" التى تفرق شملها بين كوبا والولايات المتحدة يمكن النظر إليها باعتبارها صورة مصغرة للدولة الكوبية والشتات. الضغوط

السياسية المتواصلة للثورة شطرت ولاءات آل "دل بينو"، كما حدث للعائلات الكوبية الأخرى. "لوز فيلافيرد: ***Luz Villaverde***"، إحدى الحفيدات التى تظل فى كوبا تنصح أخاها المتردد بخصوص الثورة قائلة "العائلات سياسية بالضرورة، وعليه أن يختار"[٢٨]، وهى محقة فى ذلك. الأم الكبيرة "أبيولا كيليا: ***Abuela Celia***"، على سبيل المثال، تمثل أولئك المدافعين عن الثورة. "كيليا" تمنح كل ولائها للزعيم لأنها ناقمة على المظالم فى كوبا "باتستا" ويحدوها الأمل فى التغيير الإيجابى، وفى المقابل نجد زوجها "چورج: ***Jorge***"، الذى كان سعيدا بعمله وكيل مبيعات لشركة أمريكية تبيع المكانس الكهربائية والمراوح قبل الثورة، نجده قليل الاحتمال لعداءات الولايات المتحدة وما ينذر به ذلك من تغيرات كبيرة فى الجزيرة.

من بين أبنائهم الثلاثة نجد البنتين "لوردز: ***Lourdes***" و"فيليشيا: ***Felicia***"، مثل والدهما ضد الثورة، بينما الولد الوحيد "خاڤيير: ***Javier***" يشارك أمه حماستها لها. التقارب السياسى بين الآباء والبنات وبين الأمهات والأبناء يعبر عن تمزق العلاقة بين الأم والابنة وبين الأب والابن، وهو تمزق ناتج عن سوء الفهم السابق والمعلومات الغائبة وخطوط الاتصال المقطوعة. البنات والأبناء يشعرون بالرفض من قبل الأمهات والآباء على التوالى، وهو شعور نجده متمثلا فى العلاقة بين "لوردز" و"كيليا". "لوردز" التى لا تعرف شيئا عن التوترات الزوجية بين والديها والتى أدت إلى استجابتها السلبية لميلادها، تبنى علاقة وثيقة مع والدها. ذكريات أمها القديمة يغلب عليها شعور بالرفض والتخلى الذى تعبر عنه كلمات "كيليا" وهى تدخل البيمارستان: "لن أتذكر اسمها" (*74*). كانت الثورة إيذانا بانفصال دائم عن

أمها، حيث تفر "لوردز" وزوجها "رافينو: ***Rufino***" والابنة "پيلار: ***Pilar***" من كوبا إلى الولايات المتحدة بعد مصادرة مزرعة الألبان التى يمتلكونها. "چورچ: ***Jorge***" يتبعهم أيضا بحثا عن علاج متخصص لم يكن متوفرا فى كوبا.

من دواعى السخرية، أن نجد هذا النوع من العلاقات يتكرر فى الجيل الثالث من عائلة "دل پينو". "فيليشيا"، التى تبقى فى كوبا غير مكترثة فى البداية، تصبح ضد الثورة _ علنا _ بعد فشل أزمة الصواريخ. ترفض بشدة أن تتوافق مع قيم "المرأة الاشتراكية الجديدة"، حتى بعد تدريب عسكرى شاق كان الهدف منه تحويل "الناقمين" و"غير المتكيفين اجتماعيا" واجتذابهم للمشاركة فى حرب العصابات، (*7 - 105*). بينما ابنتاها "لوز: ***Luz***" و"ميلاجرو: ***Milagro***"، وكلتاهما مولودتان بعد الثورة، تنجذبان نحو والدهما، "هوجو ڤيللاڤيرد: ***Hugo Villaverde***" نجد "إيڤانيتو: ***Ivanito***" ابن "فيليشيا" الوحيد يظل وفيا ومواليا لأمه على الرغم من محاولتها المجنونة الاعتداء على حياته. إنه يخشى والده ويفضل البعد عنه حتى عندما تحاول أخواته إعادة العلاقة مع "هوجو". الأسلوب مختلف على أية حال، حيث إن الحفيدات "لوز" و"ميلاجرو" و"پيلار" وعلاقاتهن الشخصية بأمهاتهن شديدة التعقيد، هن اللائى يبقين على علاقات وروابط قوية مع الثائرة "أبيولا كيليا"، وهى صلة تصبح شديدة الأهمية فى التوصل إلى تصالح مع تواريخهن الشخصية وتواريخ الأسر ومع كوبيتهن. هناك نقاد مثل "وليم لويس: ***William Luis***" يعتقدون أن الولاءات العابرة للأجيال بين الحفيدات وجدتهن (وبينهن وبين آبائهن)، ربما يكون هدفها الإنتقام من الأمهات بسبب آلام الرفض والتخلى؛

بل إن "لويس" - أبعد من ذلك - يرى أن هذا الشكل من الصراع الجيلى يعبر عن المجتمع الكوبى، ما دام الجيل الأصغر، الذى يبدو له طيف كوبا باتستا بعيدا، مقدرا له أن يثور على الجيل القديم المسئول عن كل الصعاب المرتبطة بالدولة الشيوعية(٢٩).

تستخدم "جارسيا" مجموعة مركبة من إستراتيجيات الحكى فى "الحلم"، وهو ما يسهل تعددية الأصوات ووجهات النظر؛ هذا الجمع بين الأساليب النثرية والرسائل والخطابات المتعددة الموضوعات والقصص المجتمعية التى تتقاطع حتما، كل ذلك ينتج عنه تعريف غير متجانس لكوبا الشيوعية وللكوبية؛ وعلى الرغم من أن وجهات النظر النسائية تحظى بالاهتمام، فهى تشارك الأصوات الذكورية فى المساحة المتاحة لها للتعبير عن نفسها. يضاف إلى ذلك، أنه مع انخراط الشخصيات النسائية والذكورية فى تجاربها مع الثورة، تتضح ملامح التغير والاستمرارية التى شكلت مجتمعة تصور كوبا فى الماضى والحاضر. من خلال عناصر الواقعية السحرية، تجهز "جارسيا" كذلك شخصياتها الأوتوبيوجرافية للقيام بإعادة حكى التواريخ الشخصية والقومية لأعضاء العائلة؛ وهكذا تستطيع "بيلار"، مثل كثيرات غيرها من الشخصيات النسائية، أن تتواصل عن طريق التخاطر من خلال الأحلام حتى مع الموتى، كما أن لها ذاكرة حافظة يمكن أن تعود إلى عمر العامين. "بيلار" تعرف الكثير من حكايات العائلة والحكايات المجتمعية من حولها ومن الحديث مع جدتها، ولديها مصدر مهم للمعلومات وهو رسائل جدتها التى لم ترسل إلى حبيبها الإسبانى، كما أنها تقوم برحلة عودة مهمة إلى كوبا مع "لوردز"، تتوصل خلالها إلى استنتاجات خاصة على الرغم من

القصص المختلفة التى أصبحت شخصية بالنسبة لها. تقول: "على الرغم من أننى عشت حياتى كلها فى بروكلين، فهى لا تبدو وطنا بالنسبة لى. لست متأكدة ما إذا كانت كوبا كذلك أيضا، ولكننى أريد أن أكتشف بنفسى. إذا قدر لى أن أرى "أبيولا كيليا" ثانية، فربما أعرف لمن أنتمى".(*58*) رحلة "پيلار" إلى الذات والشعور بالانتماء، التى تشمل موروثها الكوبى وحاضرها الأمريكى، تبدو مستحيلة دون الوصول إلى ذلك المصدر المهم.

قصص الأحداث التاريخية المسجلة، التى تصور فترة ما قبل الثورة فى كوبا مليئة بالتواريخ الشخصية. غزو خليج الخنازير، أزمة الصواريخ، حرب أنجولا، هروب سفارة بيرو، قوارب النجاة "ماريل" التى هرب فيها آلاف المنشقين الكوبيين من الجزيرة". "پيلار" كراو ماهر، عليم بكل شيء، قادرة على تسجيل هذه القصص، ولكنها تشارك فى هذه المسئولية أعضاء آخرين ينتمون إلى الجيل الثالث من العائلة: "لوز" و"ميلاجرو" و"إيڤانيتو"، بالإضافة إلى "هيرمينيا ديلجادو: ***Herminia Delgado***" أقرب الأصدقاء إلى "تيا فيليشيا: ***Tia Filicia***". هذه السرديات المروية على لسان الشخص الأول بالغة الأهمية لأنها توصل إلى منظور كلى عن الشهادات، وبالتالى على المتغيرات المتصورة عن كوبا الشيوعية. وبينما ينطلق أبناء الجيلين الأولين من مواقع إيجابية أو سلبية قوية عن الثورة، فإن سرديات أبناء الجيل الثالث والأفروكوبيين غالبا ما تنطلق من مواقع معارضة لذلك. يتضح ذلك على سبيل المثال فى القصص المروية عن "هوجو" الزوج الأول لـــ "فيليشيا"، وبينما ترضخ "فيليشيا" و "كيليا" و"إيڤانيتو" لغلظة وبذاءة "هوجو"، تلجأ بناته إلى صيغة بديلة تصور الجانب الأكثر لينا واهتماما فيه، وهو جانب لا يخفى

على "إيڤانيتو" على الرغم من محاولات أخواته تبديد انطباعاته. "پيلار"، بالمثل، فى موضع يسمح لها بكشف التجارب الشخصية التى شكلت وجهات نظر الشخصيات المتباينة: اغتصاب "لوردز"، تخلى والدى "كيليا" عنها، ثم زوجها الذى عجل بارتباطها بالثورة، وعدم قدرة "فيليشيا" على التأقلم مع البيئة الظالمة، وهو ما ينتهى بجنونها وموتها وهرب "إيڤانيتو" إلى بيرو. هذه الروايات التاريخية مقدمة من وجهات نظر مختلفة للشخصيات، تستدعى مساءلة كل شكل منها ودرجة صدقيته، كما تؤدى كذلك إلى صمت الآخرين عنها. وكما تتساءل "پيــلار" بينها وبين نفسها: "من ذا الذى يختار ما يعرف أو يعتقد أنه مهم؟ أعرف أن علىَّ أن أقرر ذلك بنفسى. معظم ما عرفت أنه مهم، عرفته بنفسى أو عن طريق جدتى" *(28)*، كذلك فإن قصة "هيرمينيا" تثير هموما مماثلة عن الحكايـــات التـــاريخيـــة السائدة كما تستكشف المخبأ أو المسكوت عنه من القضايا حول العرق والدين التى كان لها تأثير فى الأفارقة الكوبيين. محاصرة بالتاريخ العائلى الذى انتقل إليها عن طريق والدها، نجد "هيرمينيا" قادرة على مقارنة تجربتهم قبل الثورة بالوضع الحالى. فى مقابل الإيذاء وسوء المعاملة وحالات الوفاة المؤسفة التى عانى منها جدها وأعمامها أثناء الحرب القصيرة فى ١٩١٢، التى كان وقودها الخوف من الأفارقة الكوبيين، نجد "الأمور قد تحسنت" بعد الثورة، ***(182)***. هذا الخوف كان كذلك سببا فى التمييز ضد أسرتها وسببا فى تنميطه، لأن والدها كان "البابالاوو" (كبير الكهنة) للديانة الأفرو كوبية السانتيريا ***Santeria*** "التى تم حظرها بعد الثورة. الواضح أن "هيرمينيا" لا تشير إلى العرق باعتباره مشكلة عامة فى كوبا الشيوعية، ولعل فى ذلك ما يشير إلى أن

الثورة تؤكد الكوبية فى مواجهة ذلك[٣٠]، بل إنها "هيرمينيا" ترى أن تمكين النساء فى مجتمع ما زال أبويًا، يتطلب المزيد من الوقت؛ وفوق ذلك كله تعتقد أن التاريخ الأفروكوبى سيصبح "هامشا فى كتاب تاريخنا"، وكما تفعل "بيلار" نجدها تضع القصص التاريخية موضع المساءلة وتقارنها بالتاريخ الشفاهى الذى ورثته عن أبيها؛ وفى النهاية تقرر: "أنا لا أثق سوى فى ما أرى، ما أعرفه بقلبى، لا شيء أكثر".

ضرورة إيجاد لغة يمكن للشخصيات أن تشهد بها على حياتها وتجاربها الصادمة، تصبح عقبة أخرى فى عملية إعادة بناء خطوط التواصل بين وعبر الأجيال. بينما تتقبل "لوردز" فكرة أن الهجرة وامتلاك لغة جديدة يجعل إعادة اختراع خطوط التواصل ممكنا، فإن ذلك فى الوقت نفسه يجعلها تشعر بالاغتراب عن وطنها لأنها تتكلم "لغة أخرى" (*221*) غير مفهومة للكوبيين المقيمين، على أن "بيلار" لابد من أن تتخطى حاجز اللغة هذا لكى تكون منصفة مع التواريخ التى تعيد حكيها. وجودها بين أمتين ولغتين يجعلها تلجأ بداية إلى الرسم بوصفه نظامًا رمزيًا بديلاً، فهى تعتبره "لغة فى ذاته... الترجمات تربكه.. تضعفه.. مثل الكلمات التى تنتقل من الإسپانية إلى الإنجليزية"، (*59*)؛ إلا أنه عندما يثير رسمها التجريبى الردئ لتمثال الحرية رد فعل عنيف من قبل الزائرين، تضطر للتفكير فى معنى الحرية فى الديمقراطيات الغربية، المناقض غالبا لما هو شائع فى الديكتاتوريات الشيوعية. فى كوبا، على أية حال، رأى "أبيولا كيليا" بأن "الحرية لا تعنى أكثر من الحق فى حياة كريمة" (*233*)؛ يعتبر تعريفا مخلا.

اتباع "بيلار" للـــ "بوتانيكا: ***Botanica***" فى نيويورك (وهى مرادف الـــ "سانتيريا" الكوبية) هو المفتاح الذى يفك الشفرات الثقافية واللغوية، وهو ما يمكنها من التوفيق بين موروثها الكوبى وموروثها الأمريكى. نتيجة لذلك تستطيع "بيلار" أن تصل إلى أفكار الناس، ويمكنها أن "تلمح المستقبل" (*216*). بعد عودتها إلى كوبا، لا تؤكد "بيلار" موروثها باعتبارها ابنة لـــ "شانجو: ***Changó***"، مثل "تيا فيليشيا" و"هيرمينيا ديلاجو" فحسب، وإنما تصبح متحررة كذلك من قيود رؤى ووجهات نظر جدتها وأمها المعارضة. لأول مرة، تستطيع أن تحلم بالإسپانية، وكأنها تدمج الأنظمة الرمزية فى الرسم واللغة بنظام أحلامها، وهو دليل على قبول نهائى بموروثها المزدوج. من هذا الموقع، فحسب، يمكن أن تؤكد بيلار "أنا" مستقلة على الرغم من أنها تمثل الجيل الثالث والأجيال التالية من الكوبيين، وهو ما قد يظهر فى تسهيلها لعملية هروب "إيڤانيتو" إلى بيرو. الأهم، أن "بيلار" تحقق رغبات أمها بتذكر وتسجيل سرديات العائلة والأمة المهمة؛ ومن خلال هذا الفعل كما يقول أحد النقاد فإن خطوط القرابة عن طريق الأم، يعاد توصيلها ببعضها[٣١].

الشهادات - والممارسة الأوسع للكتابة الأوتوبيوجرافية الكوبية - تشكل تصور الأمة، ذلك لأنها تسهل عملية مساءلة التاريخ الموروث، وكتابة تواريخ بديلة وذاتية، وكلها مهمة فى تصور الأمة فى المستعمرات السابقة. "تاريخ" كاسترو و"حلم" جارسيا، الكتابان معا، يحشدان رؤى متعددة ولكنها متواشجة الصلة، لتاريخ كوبا الشيوعى فى فترة الحرب الباردة. وبينما تضع شخصيات مثل "بيلار" و"هيرمينيا" التاريخ السائد الذى ينتقل شفاهة عبر الأجيال موضع المساءلة، فإن استخدام الكتابة الأوتوبيوجرافية يتجاوز هذه

المشكلة. الكتابة الأوتوبيوجرافية كذلك تتضمن ما يدعوه "سومر: ***Sommer***" بـــ "المعرفة التجريبية والمعرفة العاطفية، وذلك لأنها تسائل خطابات التاريخ"[٣٢]. وهكذا، فإن أى شكل من أشكال المعرفة هنا لا يَجُبُّ الآخر، "المعرفتان" متعايشتان فى الإطار الأوتوبيوجرافى، وهو ما يجعل بالإمكان استدعاء جوانب وصيغ متعددة من التاريخ، ومن ثم تقديم رؤية متبصرة لتصور كوبا والكوبية.

الهوامش

(1) انظر: *Anderson, "Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism", (1983), and Bhabha, "Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", (London and New York: Routledge, 1990), pp. 291 – 322.*

(2) "الشرطة" فى مصطلح السيرة الذاتية (*auto/biography*) مستخدمة من أجل التمييز بين أشكالها المختلفة فى آداب أمريكا اللاتينية والكاريبى والأقليات الأخرى.

(3) انظر على سبيل المثال:

Ania Loomba, "Colonialism/ Postcolonialism" (London and New York: Routledge, 1990), pp. 184 – 210, and Partha Chatterjee, "The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories", (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 3-13.

(4) انظر على سبيل المثال:

Alex Collinicos, "Wonders Taken for Signs: Homi Bhabha's Postcolonialism", in Teresa L. Ebert and Donald Morton, eds, Post-ality: Marxism and Postcolonialism, (Washington: Maisonneuve Press, 1995), pp. 98 – 112, and Benita Parry, "Signs of Our Times: Discussions of Homi Bhabha's "Location of Culture", Third Text, 28/29 (1994), pp. 5- 24.

(5) Anderson, "Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism", rev. edn. (1983; London and New York: Verso, 1991), p. 6.

(6) Young, "Postcolonialism: An Historical Introduction", (Oxford: Blackwell, 2001), p. 172.

(7) يشار إلى الفترة ما بين *1965* و *1969* بفترة الازدهار، حيث شهدت الرواية الكوبية طفرة كبيرة، وكان ذلك نتيجة لانتشار التعليم إلى جوانب الحوافز التى قدمتها إدارة كاسترو الشيوعية للناشرين. كان معظم كتاب هذه الفترة من الرجال، أما الكاتبات فقد ظهرن بعد هذه الفترة وكان الشعر هو مجالهن الرئيسى.

(8) Sommer, "Proceed With Caution, When Engaged by Minority Writing in the Americas", (Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1999), p. 117.

(9) Helen M. Tiffin, "Rites of Resistance: Counter- Discourse and West Indian Biography", Journal of West Indian Literature, 3:1 (1989), p. 30.

(10) Fanon, "Wretched of the Earth", new edn, trans. Constance Farrington (1991; London, Penguin, 1967), pp. 166.

(11) Molloy, "At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America", (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 2.

(12) Brathwaite, "History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry" (London and Port of Spain: New Beacon Books, 1984), p. 5.

(13) Pouchet – Paquet, "West Indian Autobiography", in William Andrews, ed., "African American Autobiography: A Collection of Critical Essays", (New Jersey: Prentice Hall, 1993), p. 197.

(14) Ibid., pp. 197- 8.

(15) Barnet, "Introduction" to Esteban Montejo, "The Autobiography of a Runaway Slave", new edn., ed. Alistair Hennessy (1968; London: Warwick/ Macmillian Caribean, 1993), pp. 27- 31.

(16) Gilmore, "The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony", (Ithaca and London: Cornell University Press, 2001), p. 12.

(17) Castro, "History Will Absolve Me", in Castro, "Revolutionary Struggle 1947 – 1958" Volume 1 of The Selected Works of Fidel Castro, eds Rolando E. Bonachea and Nelson P. Valdes (Cambridge, MA, and London: MIT Press, 1972), p. 165.

(18) Ibid., p. 183.

(19) Ibid., p. 166.

(20) Ibid., p. 178.

(21)Ibid., p. 220.

(22) Antoni Kapcia, "Cuba: Island of Dreams" (Oxford and New York: Berg, 2000), p. 22.

(23) Garcia, quoted in William Luis, "Reading the Master Codes of Cuban Culture in Cristina Garcia's "Dreaming in Cuban", World Literature Today, 74: 1 (2000), p. 62.

(24) Garcia, quoted in ibid., p. 204.

(25) Garcia, quoted in Rocio G. Davis, "Back to the Future: Mothers, Languages, and Homes in Cristina Garcia's "Dreaming in Cuban", World Literature Today, 74: 1 (2000), p. 62.

(26) Castro, "Address to Intellectuals", in Julio Garcia Luis, ed., "Cuban Revolution Reader: A Documentary History of 40 Key Moments of the Cuban Revolution" (Melbourne and New York: Ocean Press, 2001), p. 81.

(27) Castro, "History", p. 221.

(28) Garcia, "Dreaming in Cuban", (New York: Ballantine Books, 1992), p. 86. Further References to "Dreaming" will be given in the text.

(29) Luis, "Reading the Master Codes", p. 212.

(30) Ibid., pp. 214- 15.

يشير "لويس" إلى أن النقد الموجه لثورة كاسترو، الذى يصور كيف أنها لم تنصف السود، إذ إنهم حرموا من فرصة تنمية ثقافاتهم، بل كان يتم تشجيعهم لكى يكونوا "أكثر بياضا".

(31) Davis, "Back to the Future", p. 67.

(32) Sommer, "Proceed with Caution", p. 162.

(١٠)

تثليث قلق

الحرب الباردة والقومية والمقاومة الإقليمية

فى آداب أوربا الوسطى ـ الشرقية

(مارسيل كورنس - پوپ)

يؤطر التاريخ الحديث لآداب شرق أوربا الوسطى عاملان تدخلا بقوة فى تشكيل مسيرته. كان الأول بعد الاستيلاء الشيوعى على السلطة مباشرة فى منتصف الأربعينيات، عندما تعرضت أعداد كبيرة من الكُتَّاب للإعدام والسجن والنفى والإجبار على الانصياع والامتثال؛ أما العامل الثانى فكان بعد ١٩٨٩، عندما تم إخضاع تلك الآداب لعملية إعادة تقويم جذرية، قضت على التراتبيات والمرجعيات القديمة، وفتحت الباب أمام الشك، حتى فى بعض الكتاب المنشقين فى ظل الشيوعية. سقطت ثقافات منطقة البلطيق والبلقان بخاصة، فى أشكال من القومية أو المركزية العرقية التى تقطع تعدديتها الثقافية التقليدية، فحولتها إلى "فضاءات ذات صبغة قومية"، أما الدولة ذات الصبغة القومية فيصفها "روچرز بروبيكر: ***Rogers Brubaker***" بأنها:

دولة لأمة ذات ثقافة عريقة تحمى وتنمى هذه الثقافة، كما تحمى لغتها وديموغرافيتها ورفاهها الاقتصادى وسيادتها؛ وهنا تكون العناصر الرئيسية هى، ١: الشعور بأن هذه الدولة تملكها أمة ذات ثقافة عرقية يتم تصويرها باعتبارها متميزة باستمرار، ٢: المشروع "الإصلاحى" أو "التعويضى" لاستخدام قوة الدولة من أجل تنمية مصالح الأمة الأساسية[١].

الإستراتيچية السوفيتية لطمس الهويات القومية العرقية ما قبل الاشتراكية فى شرق أوربا الوسطى، فى الوقت الذى كانت تشجع فيه المصالح العرقية كلما كانت تخدم سياساتهم فى التفرقة والسيطرة، هذه الإستراتيچية جعلت التحول ما بعد الشيوعى عملية صعبة على نحو خاص. وجدت الدولة المتحررة حديثا نفسها أمام إرث معقد ومزدوج، فقد كانت ذات توجهات قومية قبل الحرب العالمية الثانية وشيوعية بعدها.

فى رأى "ڤلاديسلاڤ تودوروڤ: ***Vladislave Todorov***"، هناك تشابه "ماكر" بين الإرثين، فكلاهما كان سببا فى قيام أنظمة شمولية _ أحدهما يؤكد الطبقية والثانى العرقية _ وكلاهما أفرز عرقيته وأيديولوچيته الخاصة لتصفية العناصر السياسية المحتملة، التى تمثل - بطبيعتها - المصالح غير الحزبية[٢]. لكن "تودوروڤ" يرى فروقا مهمة كذلك، فالنظام الحزبى العنصرى يستند فى قوته إلى "الوحدة العضوية المزعومة للدم والتربة، كمصدر چينى للنقاء القومى والمهمة التاريخية للعنصر"[٣]. قوة حزب الطبقة تعيد إنتاج نفسها، وهى "غير شرعية" إلى حد بعيد، وتمثل منطوقات الحزب

وليس البروليتاريا التى يتم تصفية قوتها (مع قوة الطبقات الأخرى)، لأنها "تفسد وتنافس القوة التمثيلية السياسية للحزب"(٤).

على الرغم من أن الفوارق التى يوردها "تـودوروف" بـين أسـلوبى التصفية الشمولية تجعل الفاشية تبدو، نظريا، أكثر جدوى مـن الـشيوعية، (رغم عدم إمكانية الدفاع عنها أكثر منها)، فإنه يمكـن اسـتخدامها لتفـسير إنجراف كل من الشيوعية القومية وما بعد الشيوعية نحو النموذج العرقـى. شيوعية "شاوشيسكو: *Ceausescu*" "السلالية" مثلا قامت بتطعـيم "سـتالينية متزمتة" بتوجه يتسم بالمركزية العرقية(٥)، على أمل إسباغ شـرعية علـى سلطوية الستالينية من خلال إعلاء شأن القومية فى التوجه الذى طعمتها به. تأكيد الخصوصية القومية الستالينية، الذى استخدم بداية لتبرير عملية تجريد رومانيا، رمزيا، من الستالينية، أيا كان قدر ذلك التجريد، هذا التأكيـد هـو الذى أرسى أساس صيغة "شاوشيسكو" للاشتراكية التى جاءت فيمـا بعـد، والتى كانت مصابة برهاب الأجانب. مبنية على تشكيلة من التوجهات القومية اليسارية واليمينية (حزب الطبقة أصـبح حزبـا عرقيـا)، فـإن شـيوعية "شاوشيسكو" القومية قدمت نموذجا نظريا لقومية ما بعد الشيوعية فى صور مختلفة، من اللاتسامح الثقافى الواضح فى المطبوعات المغرقة فى القوميـة إلى الإرهاب العرقى فى يوغوسلافيا السابقة.

من الواضح اليوم أن الأنظمة الشيوعية، فى محاولتها لحل المسألة القومية زادتها تعقيدا، بدفاعها عن بديل فج ينطوى على تسوية "دولية" للثقافات، وربما على شكل أكثر فجاجة من الشيوعية الكارهة للأجانب. كلا التوجهين، أخضعا تعريفات الثقافة القومية لخدمة الأهداف السياسية التى

كانت تقلل من شأن وقيمة المصالح المحلية وتقاليد كل دولة. مع سقوط الشيوعية "الخلاصية" سقط القناع عن "وجه آخر من أوجـــه الشمــولية"[٦]. إلا أن حركات ١٩٨٩، لم تسفر عن ديمقراطية فورية. بعد أن خرجت ثقافات شرق أوربا الوسطى من عباءة السيطرة السوفيتية، وجدت نفسها فى مواجهة "مخلفات السياسة الشيوعية السابقة _ التقاليد، الأفكار، التوجهات، الرموز، القيم وكل ما تغلغل فى الحياة الاجتماعية على مدى عقود"؛ كما وجدت نفسها فى مواجهة الأساطير الفجة والرهاب العرقى الرجعى[٧]، وكانت كلها فى حالة كمون على مدار أربعة عقود من الفقدان الاضطرارى للذاكرة القومية.

إقامة دول ديمقراطية فى المنطقة، يعتمد كثيرا على إعادة النظر والتفحص الناجح للمفاهيم المتضاربة والفوارق الراسخة فى أفكار شرق أوربـــا الوسطـــى عـــن العرقيـــة والرابطة القومية؛ لكن هذه العملية ينبغى ألا تؤدى إلى إهمال الفوارق العرقية الثقافية أو الاستهانة بها (على نحو ما تم بخصوص التسوية الثقافية فى المجتمعات الشمولية السابقة)، بل لابد من تنمية فضاء اجتماعى ثقافى تفاعلى، يمكن كل جماعة عرقية من أن تشارك باهتماماتها وتراثها الخاص. من الواضح أن هذه المهمة لا يمكن تحقيقيها بواسطة خبراء أنظمة حزب الطبقة أو حزب العرق، كما لا يمكن تحقيقها بوسائل سياسية تماما. لهذا السبب، ربما يكون من المفيد البحث عن نماذج لتعريف قار وغير متناقض، للهوية القومية فى الثقافات الأدبية للمنطقة. كان الأدب هنا يعمل دائما داخل وخارج السردية القومية "مستخدما ممارسات دالة أخرى غير تلك القومية لاستكشاف "المتخيل المدنى"[٨]. كانت آداب شرق

أوربا الوسطى قابضة على اللعب على الفوارق الثقافية داخل الفضاء القومى المتجانس نسبيا، مقترحة نماذج من التبادل الثقافى والعرقى أكثر مرونة.

القومية نفسها، لعبت دورا فى الثقافات الأدبية الشيوعية وما بعد الشيوعية فى المنطقة؛ فأثناء الحرب العالمية الثانية كانت تغذى المقاومة ضد الاحتلال النازى والسوفيتى، ولكنها كانت تشجع فى الوقت نفسه المشاعر المعادية للأقليات وللسامية وللأجانب. بعد استيلاء الشيوعية على شرق أوربا الوسطى، كانت القومية تعمل – ربما على نحو غير ملحوظ – باعتبارها شكلاً من أشكال المقاومة ضد "الدولية" المفروضة من السوفيت (وهى الكلمة الرمزية للمجانسة الأيديولوچية). مستلهمة "أندريه جدانوف: *Andrei Zhdanov*"، قيصر ستالين الثقافى، نمت وانتشرت الأنماط المحلية من الواقعية الاشتراكية فى المنطقة، لكى تخرب التقاليد القومية وتعيد تعريف الثقافة باعتبارها نشاطا سياسيا مقصودا لخدمة الأچندات الشيوعية (السوفيتية). فى المرحلة الأولى من الثورة الثقافية التى بدأت فى أواخر الأربعينيات، كان العدو هو الحداثة القومية أو الدولية. تبع هذه المرحلة اقتحام جسور من الفن الطبقى، الذى فاقم عملية الاستقطاب الاجتماعى والسياسى. باعتباره جزءًا من عملية مستمرة "لكنس الماضى"، كان الكتاب من ذوى الانتماءات "البرجوازية" أو "القومية" يُدْفَعـون دفعـا إلـى المنفى أو يودعـون السجـون والمعتقلات. "كازس بوروتا: *Kazys Boruta*" و"أنتاناس مسكينس: *Antanas Miskinis*" و"ڤيكتوراس كاتيليوس: *Victoras Katilius*" وغيرهم من كتاب "ليتوانيا" تم ترحيلهم إلى سيبيريا بين ١٩٤٦ و١٩٥١. كان المعسكر البلغارى فى "لوڤيتش"، والمعسكرات الرومانية فى "بيتستى" وعلى الدانوب، والمعسكر اليوغوسلافى

فى "جولى أوتوك" (جزيرة جولى.. التى كانت تستهدف "المتعاطفين" السوفيت بأساليب وحشية مشابهة)، كل هذه المعسكرات كانت تنافس "الجولاج" السوفيتى فى عمليات تصفية وإبادة المنشقين والمعارضين؛ أما الذين نجوا من المعتقلات الشيوعية، مثل نيكولاى كوستنكو: *Nicolae Costenco*" و"ألكسى مارينات: *Alexei Marinat*" (من مالدافيا)، و"فاسيل باركا: *Vasyl Barka*" (من أوكرانيا)، و"إيون كارايون: *Ion Caraion*" و"بول جوما: *Paul Goma*" (من رومانيا) من بين آخرين، فقد استمر قمعهم، ولم يتمكنوا من نشر أعمالهم عن تجاربهم الأليمة إلا فى المنفى أو بعد ١٩٨٩.

مواجهة الحرب الباردة مع الغرب، التى أطلقها اتفاق يالطا، الذى قسم أوربا إلى "مناطق نفوذ"، جاءت بمزيد من الضغوط على الكتاب. فى ذروة الستالينية، كان شعراء المنطقة يشاركون فى الحملة الدعائية السوفيتية من أجل "السلام"، ويهاجمون الغرب، ويقدمون "النزعة التوسعية" السوفيتية باعتبارها "قوة تحرير وخلاص". قصيدة "الكولاج" التى كتبها "إيوچين چيبيلينو: *Eugen Jebeleanu*" بعنوان "ابتسامة هيروشيما" (١٩٥٨)، تصحبنا فى رحلة عبر جحيم نووى، وتكرر حوارات وردود فعل قبل وبعد التفجير النووى؛ وبينما يتجنب الكتاب التوجيه المباشر فإنه يكاد أن يكون لائحة اتهام ضد الإمبريالية الأمريكية". على نفس المنوال، كان شعراء المجر مثل "لازلو زيلك: *László Zelk*" يسبحون بحمد ستالين والجيش الأحمر والزعيم المجرى "ماتياس راكوسى: *Mátyás Rákosi*"، الذى قام بتحرير البلاد.

في أواخر الأربعينيات وفى الخمسينيات، اشتد عود الكتابة السردية وكانت تتبنى موضوعات ستالينية مشابهة، فالروائى الرومانى الأكثر موهبة فى تلك الفترة "بترو ديمتريو: *Petro Dumitriu*" حاول أن يبرر وجود "كولاج" شيوعى (على قناة الدانوب) فى رواية له بعنوان "طائر العاصفة" صدرت عام ١٩٥٤. بعد عقد من الزمن وبعد أن كان قد هرب إلى فرنسا نشر شجبا شديد اللهجة للديكتاتورية الشيوعية فى "المستخفى" فى ١٩٦٤. رواية الكاتب "لورنتيو فولجا: *Laurentiu Fulga*": "رجال بلا مجد" الصادرة فى ١٩٥٦، التى تركز على تراجع الجيش الرومانى بعد هزيمته عند منحنى نهر الدون، تصف معاناة الجنود والسكان وراء خط الجبهة، بينما تمتدح بطـولة الجيش الأحمـر. الرواية الثانية من ثلاثيته "نجمة الرجاء الصالح" _ ١٩٦٣_ المخصصة للحرب العالمية الثانية تدور أحداثها فى سجن إحدى المستعمرات، حيث يمر الضباط بعملية مراجعة للذات ويناقشون أخطاء الماضى ويحلمون بمستقبل أفضل، مقترن _ مرة أخرى _ بالشيوعية. الموضوعات التى تطرحها روايات "فولجا" متسقة تقريبا مع ما تطرحه رواية "ناس المعسكرات" –١٩٧٤– للكاتب "إستيفان أوركينى: *István Orkény*" وإن كانت وجهات النظر فى الأخيرة أكثر اقترابا من وجهة النظر الشيوعية الرسمية.

بعد زيادة وتيرة المواجهة بين الشرق والغرب فى فترة الحرب الباردة، أصبح الأدب الرسمى كله سلاحا فى الصراع الطبقى. تحذير الناقد "جورج كالينسكو: *George Calinescu*" بأن "السلاح الأدبى لن يكون مفيدا إلا إذا ظل أدبيا، وإلا إذا كان يهز روح القارئ ويحركه من خلال الصور الفنية القابلة

للتصديق فنيا"[٩]، هذا التحذير لم يلتفت إليه تقريبا. عندما فرغ الأدب الرسمى من أعداء الماضى (البرجوازية الميتة والكولاك) قام مفكرو الحزب ومنظروه باختراع أعداء جدد مثل "عملاء الثورة المضادة" واعتبروهم أكثر خطرا من الأعداء التقليديين.

فى الغرب، خلقت الحرب الباردة ما يطلق عليه "آلان نادل: ***Alan Nadel***" "ثقافة احتواء"[١٠]. سياسة الردع الأمريكية ضد الكتلة السوفيتية، كانت تجاريها وتتماشى معها سرديات الاحتواء فى الداخل لتكرس التوافق مع "فكرة معينة عن الدين"، و"قيم الطبقة المتوسطة"، وأدوارا معينة للنوع، وطقوس تزلف جامدة[١١]. فى كل من نمطى الاحتواء الخارجى والداخلى كان هناك جهد للإبقاء على حدود واضحة بين من هو "آخر" ومن هو "الشىء نفسه"، سواء أكان ذلك الآخر هو الاتحاد السوفيتى أم المنشقين (المهرطقين) فى الداخل؛ وعبر الانقسام الأيديولوچى، أنتج الاتحاد السوفيتى سرديات احتواء مضادة وقوية، من طوق "ستالين" الدفاعى المكون من الدول التابعة وتوازن القوة من خلال حملات التطهير الوحشية، إلى سحق "بريچنيف" للحركات العمالية والقومية فى أوربا الشرقية واستيعاب دول العالم الثالث فى مجال النفوذ السوفيتى؛ أما فى الداخل فكانت هذه السرديات تكرس التبرير البيروقراطى للإرهاب ضد "العدو" الداخلى الذى رفض التحول إلى مرتبة "الإنسان السوفيتى: ***homo Sovieticus***".

لم يكن مستغربا إذن أن يؤدى انتشار سرديات الاحتواء المتصارعة إلى اندماج أيديولوچى جعلها تعوق بعضها بعضًا، ففى الولايات المتحدة

تسبب فشل الاحتواء بوصفه سياسة خارجية فى إطلاق سلسلة أحداث ڤيتنام الدرامية، بينما كان فشل الإحتواء باعتباره ممارسة مؤشرا علــى بــدايات ما بعد الحداثة الأمريكية(١٢)، وهى الحركة النظرية والفنية التى وضعت نموذج الاحتواء نفسه موضع المساءلة. فى أوربا الشرقية الشيوعية، صنع نظام أيديولوچى مستقر ومسيطر شروط هدمه. بتحويل "اللغة والخطاب لتكون وسائل الإنتاج الأساسية"(١٣)، احتلت الشيوعية الخيال السياسى لشعبها، ولكنها بالإضافة إلى ذلك أنتجت "فائضا": عملا رمزيا يفوق قدرة النظام الأيديولوچى على السيطرة عليه. هذه الزيادة المفرطة كانت، إلى حد كبير، لمصلحة خصوم النظام، ومكنتهم من صياغة "أشكال من الوعى الاجتماعى غير تلك السلطوية"(١٤).

اتخذت مقاومة الأفكار والمعتقدات المستقرة (الأرثوذوكسية) صورا مختلفة، من تطوير السرديات الأيسوبية، التى كانت معانيها الرمزية المزدوجة تقلل من شأن الاحتياجات الشمولية لخيال متسق، إلى السرديات القومية التى تعارض الهيمنة السوڤيتية على نحو أكثر مباشرة؛ وبينما كان الهجوم على الأدب الملتزم هو الظاهرة السائدة بين ١٩٤٨ إلى ١٩٥٤، شهدت تلك الفترة كذلك ظهورا تدريجيا لأعمال معقولة تقدم تنازلات أقل للأيديولوچيا الرسمية. كانت عملية إعادة التكيف بطيئة بدرجة مؤلمة، كما يتبدى فى التغييرات التى كانت تظهر فى الأعمال فى طبعاتها المتوالية. الكاتب "ميلوڤان ديلاس: ***Milovan Dilas***" أعاد كتابة عمله الأوتوبيوجرافى "مقالات ١٩٤٧" ليظهر فى شكل جديد بعنوان "حديث مع ستالين ١٩٦٢" يعيد تصوير الأحداث والشخصيات والأحكام نفسها، منها على سبيل المثال قصة أول لقاء له مع "ستالين"، ولكن – هذه المرة – من

وجهة نظر اشتراكى متحرر من الوهم. نقد الستالينية، الذى كان قد بدأ على استحياء بعد موت "ستالين" فى ١٩٥٣، استمر على نحو أكثر جسارة بعد ١٩٥٦ بواسطة كتاب شيوعيين من ذوى التوجهات الإصلاحية ("تيبور ديرى: *Tibor Déry*"، "چيولا هاى: *Gyula Háy*"، "لودڤيك فاكوليك: *Ludvik Vaculik*"، "آدام وازيك: *Adam Wazyk*")، وبواسطة أعضاء دائرة "پيتوفى: *Petofi*" الهنغارية التى كانت تضم مجموعة من الكتاب الشبان الذين انتقلوا من نقد الستالينية إلى مساءلة الأيديولوچية نفسها، تلك الأيديولوچية التى جعلت كل تلك التجاوزات ممكنة.

بعد استرخاء قبضة الرقابة، ابتعد جيل جديد من الكتاب عن مفاهيم الواقعية الاشتراكية ليعودوا إلى نماذج تمثيلية أكثر تعقيدا. قطيعة ألبانيا مع الاتحاد السوفيتى فى ١٩٦١ على سبيل المثال، شجعت بعض الكتاب الأصغر سنا ("إسماعيل كاداريه: *Ismail Kadare*"، "دريتيرو أجوللى: *Dritëro Agolli*"، "فاتوس أرابى: *Fatos Arapi*")(١٥)، على البحث بحذر عن "شىء جديد" فى الشعر والرواية، لكن الرقابة ظلت مستمرة على أشكال معينة من الأدب مثل وثائق السجون والمعتقلات والمذكرات المناهضة للشيوعية. بينما كانت أعمال "إيون سى. سيوبانو: *Ion C. Ciobanu*" الروائية، التى تصور عمليات الترحيل الستالينية على نحو أكثر مواربة تنشر فى مولدوڤا السوفيتية على مدى عقود عدة(١٦)، فإن رواية زميله "ألكسى مارينات *Alexei Marinat*" عن التعذيب فى سجـون "ستالين" لم تظهر إلا بعد *1989*(١٧). كذلك فإن عمل "إيون د. ساربو: *Ion D. Sarbu*"– الـذى يحمـل عنـوان "صحيفـة صحفى بدون صحيفة" (١٩٩١ – ١٩٩٣)، الذى حوّل دراما أتوبيوجرافية (سبع سنوات فى السجون ومعسكرات العمل)، إلى تأمل فى المصير المتناقض لاشتراكى تقليدى مضطهد

من قِبَل كل من الشيوعيين والنازيين، هذا العمل لم ينشر إلا فى أوائل التسعينيات، أى بعد عدة عقود من كتابته.

بنهاية الستينيات، شهد معظم الأدب الجديد عملية تنقيح واسعة ذهبت إلى ما هو أبعد من الجوانب الفنية، فكان شعر "زبيجنيو هربرت: *Zbigniew Herbert*" و"آنا بلندينا: *Ana Blandina*" و"ساندور ڤيورس: *Sándor Weöres*" وغيرهم يصور الوجود المتشظى على نحو شديد السخرية يعكس حدود الإدراك واللغة التمثيلية. كذلك أصبح الروائيون على وعى بحدود وقيود الحظر والمحرمات التى وضعتها السلطات الشيوعية حول "الحقيقة"، والحاجة لتحديها، تلك الحاجة التى حاولوا أن يحققوها بطرق عدة. أولا: اتباع نموذج "ميخائيل بولجاكوف: *Mikhail Bulgakov*" بإدخال عنصر قوى من الذاتية والأسطورية على واقعية الخمسينيات المألوفة (كما فى أعمال كتاب "جيزا أوتلك: *Géza Ottlik*" و"مارين بريدا: *Marin Preda*" و"چوزيف سكڤورسكى: *ýJosef Škvoreck*" و"اسماعيل كاداريه: *Ismail Kadare*")؛ ثانيا: تركيز البؤرة السياسية فى الأدب الروائى المعارض للستالينية فى العقدين التاليين (الأكثر وضوحا فى أعمال "ألكساندر سولچينتسين: *Aleksandr Solzhenitsyn*" وكذلك "بوهمل هربال: *Bohumil Hrabal*" و"ميكلوس ميزولى: *Miklós Mészöly*" و"ميلان كونديرا: *Milan Kundera*" و"جيورجى كونراد: *György Konrad*" و"چوريك بيكر: *Jurek Becker*" و"أوجستين بوزورا: *Augustin Buzura*")، وأخيرا، وضعوا أساس الحقيقة الشيوعية نفسها موضع المساءلة، وذلك فى أعمال روائية أكثر جسارة، (كما عند "الكساندر زينوڤيف: *Alexandr Zinovev*" و"كريستا ڤولف: *Christa Wolf*" و"دانيلو كيس: *Danilo Kis*" و"بيتر ناداس:

و"بيتر "*Peter Nádas*" و"جابريللا أدامستينو: "*Gabriela Adamesteanu*" و"بيتر إسترازى: "*Peter Esterházy*"). كان معظم هذا الأدب يعبر عن تحرر من وهم اليوطوبيا الاشتراكية، وصراع الأجيال وآمال محبطة فى التغيير. رواية "لودفيك ڤاسوليك: "*Ludvik Vaculik*" (الفأس ١٩٦٦)، على سبيل المثال، تلقى الضوء على ذلك الصدع المأساوى بين الجيل الستالينى الأكبر وأبنائهم الساخطين المتمردين، وكذلك على نقمة المؤلف على الحزب الشيوعى. الأعمال الروائية التى نشرها "ڤلاديمير پارال: "*Vladimir Paral*" فى الستينيات قدمت – بالمثل – رؤية للمجتمع التشيكى الشيوعى، متحررة من الوهم، بمواطنيه الذين يواجهون طاقاتهم المحبطة بالنزعة الاستهلاكية والعلاقات خارج إطار الزوجية[١٨]. هكذا أصبح المجاز الفظ يحل محل الواقعية البهيجة التى كانت فى العقد السابق. هناك مثلا رواية الكاتب الألبانى "راكسب كوسچا: "*Raxhep Qosja*" الصادرة فى ١٩٧٤، بعنوان "الموت يأتى من عيون كهذه"، وهى يوتوبيا اجتماعية تنحل فى شبكة مخيفة من المكائد السياسية والتحريات البوليسية السرية. الأفلام السينمائية، كذلك، كانت تتناول موضوعات مشابهة. فى "الكمين" –١٩٦٨– لـــ "زيڤوچين باڤلوڤيك: *Zivojin Pavlovic*"–، يشهد شيوعى مثالى "دلماسى"[*] ذهب فى مهمة إلى "صربيا" بعد الحرب، يشهد أمثلة مروعة على التدهور: بشر يتم تصفيتهم بناء على وشايات اعتباطية، قادة حزبيون يخترعون انتصارات ويخفون مخالفات وخطايا مشينة، سرقات وأعمال اغتصاب ودعارة متفشية.

(*) أحد أبناء "دلماسيا" فى الجزء الغربى من يوغوسلافيا.

جزء كبير من هذا الأدب كان يشجع على قراءة ما بين السطور، كما هو الحال بالنسبة لقصة "بيتر استرازى: ***Peter Esterházy***" القصيرة "الناقلات" (١٩٨٣)، التى يمكن تأويل سرد الراوى فيها عن طفلة مغتصبة واعتباره قصة رمزية على غزو السوفيت للمجر. نقاد ومحللو أدب شرق أوربا الوسطى، يجادلون باستمرار بأن الكتابة المجازية المواربة كانت دائما بديلا هزيلا للفعل السياسى، وبأن - حتى - الكتاب "المنشقين" كانوا يحاولون مجاملة وتجميل بنية السلطة من خلال تلك المواربة[١٩].

من الواضح أن معظم كتاب شرق أوربا الوسطى كانوا قبل ١٩٨٩ ملتزمين بـــ "جماليات المقاومة" أكثر منهم بالمعارضة الصريحة، محتفظين - بكبرياء - بانفصالهم عن سيطرة السياسة على الحزب، وإن لم يجعل ذلك أدب ما قبل ١٩٨٩ بمنأى عن السياسة. الاستكشافات المجازية والتخفى وراء الرموز فى هذا الأدب، كثيرا ما كانت تقض مضجع "الدوجما" الرسمية بطرق مختلفة. ليس من الغريب إذن أن يكون عدد من الروايات السلوفينية والصربية التسجيلية عن معتقلات "چولى أوتوك" مقبولا، بينما تثير الروايات السبع الكئيبة للكاتب "دانيلو كيس: ***Danilo Kis***" عن الثورة الشيوعية والفظائع الستالينية كثيرا من الجدل، وبخاصة رواية "قبر لبوريس ديڤيدوفتش" (١٩٧٥)؛ أما سبب الجدل فهو لأنها تذهب إلى ما هو أبعد من التخييل التاريخى الروائى الذى يثير قضايا أيديولوچية أكثر من كونه مجرد عمل تسجيلى.

كان السياق ما بعد الستالينى الذى يعمل فى إطاره كتاب شرق أوربا الوسطى يحتوى بداخله دوافع متناقضة تضم الاشتراكية والقومية والهيمنة السوفيتية والتجريب. القمع الذى تعرضت له المحاولة التشيكية فى ١٩٦٨ لإقامة "شيوعية بوجه إنسانى"، فاقم الصراع بين الهيمنة السوفيتية والنماذج

الشيوعية البديلة (الوطنية أو القومية). الدول التى رفضت المشاركة فى احتلال "براغ" (رومانيا ويوغوسلافيا) انتهجت شكلا من القومية الدفاعية (المضادة للسوفيت) أصبح بعد ذلك نوعا من رهاب الأجانب المثير للضيق. رواية "ديمتريو رادو بوبيسكو: *Dumitru Radu Popescu*" (الصيد الملكى – ١٩٧٣)، على سبيل المثال، توحى – وإن رمزيا – بأن الشيوعية "سلعة مستوردة"، وبأنها "طاعون" أصاب الروح القومية بالتشوُّه. الرواية تبدأ برحلة صيد ينظمها السادة الجدد بقيادة "جالاتيوان" وهو مسئول رسمى شيوعى. هذا الحدث يخرق القوانين القديمة للقرية ويسخر من القوى التقليدية حيث يسيطر القرويون، مؤقتا، على مجموعة من الكلاب تحمل أسماء "قيصر" و"نابليون" و"بطرس" و"فرانز چوزيف" و"هتلر" و"چوزيف" (ستالين)، ولكن مشهد الصيد هذا يتبعه تفش غامض لمرض الكلب الذى يستخدمه ويتلاعب به بخبث "جالاتيوان" وشركاؤه؛ وبتحريض منهم تسقط القرية فى أشكال من أكل لحوم البشر، وتضحى بمنشقين مثل "دانيلا" طبيب القرية والمحقق فى الانتهاكات الحزبية. الراوى، مصورا خط المراقبين المراهقين فى روايات "ليون بوروفسكى: *Leon Borowski*" و"چوزيف سكفورسكى: *Josef Škvorecký*" و"بوميل هرابال: *Bohumil Hrabal*" و"إيمرى كيرتز: *Imre Kertész*" الذين يحتفظون بمسافة بينهم وبين العالم الرسمى، هذا الراوى يطرح سؤالا "مدببا" فى آخر هذا الجزء:

> **"يا إلهى! كيف تصاب الكلاب فى قريتنا بالسعار، بينما تمارس حياتها فى أماكن أخرى من حولنا، دون أن يملأ الزبد أفواهها أو يجمعوها لإطلاق النار عليها؟ لماذا عندنا نحن؟ ثم سألت نفسى: ولكن ماذا لو لم يصب**

دانيللا بالسعار؟ ماذا لو كان أولئـــك الـــذين يحـــاولون تدميره هم الذين أصيبوا؟ لقد كـــانوا يهيجـــون الكـــلاب عليه، ويدفعونه دفعا إلى القبر دون جريرة"(٢٠).

وكما فى مسرحية "الخرانيت" لـــ "إيوچين إيونسكو: *Eugene Ionesco*" فإن الطاعون يأتى من الخارج ليلوث الثقافة الرومانية الأصلية، التى تفقد القدرة على حماية نفسها ضد الأجسام الأجنبية (البيولوچية والأيديولوچية). هذه الفكرة الرمزية كانت تتردد فى روايات أخرى نشرت فى رومانيا فى السبعينيات، ولكن القراء لا يغفلون السخرية من أن التغلغل "الأجنبى" فى الفترة الستالينية، كانت قد حلت محله فى الوقت نفسه أشكال "محلية" من الدكتاتورية بقيادة "چورچ چيورچى ديچ: *Gheorghe Gheorghiu Dej*" و"نيكولاى شاوشيسكو".

من ناحية أخرى، هذه السخرية كانت مفتقدة عند كتاب مثل "إيوجين باربو: *Eugene Barbu*" الذى كان يغذى رهاب "شاوشيسكو" القومى من الأجانب، ذلك الشعور الذى كان يتنامى باضطراد. تأريخه لـــ "ڤالاشيا" القرن الثامـــن عشر (الأمير – ١٩٦٩) حرض دارسا محليا هو "إيون ڤالاهول: *Ion Valahul*"– (إيفون الرومانى) ضد الأمراء اليونانيين الفاسدين الذين كانوا يحكمون الجزيرة لحساب الأتراك. رؤية "باربو" لمنطقة وقعت فريسة للحكام الأجانب وممارساتهم الفاسدة يمكن قراءتها بسهولة بوصفه رمزًا على رهاب الأجانب فى تاريخ رومانيا بعد الحرب. حتى الرواية الأكثر حذقا ومهارة "قاموس الخزر –١٩٨٤" للكاتب الصربى "ميلوراد پاڤيك: *Milorad Pavić*"، هذه الرواية التى تحدت الفكرة الشيوعية للتاريخ بدمجها للمراحل وخلط

الأجناس والثقافات مازالت تدعم سردية قومية عرقية من خلال ربطها بين الصرب وإمبراطورية الخزر المتخيلة.

القوميات الرومانية واليوغوسلافية والتشيكية، والهنغارية إلى حد ما، استغلت بمهارة أعمال كتاب مثل "پوپسكو: *Popescu*" و"كونديرا: *Kundera*" و"پاڤيك: *Pavić*" و"استيرازى: *Esterházy*" الذين عارضوا الستالينية (أو الشيوعية بمعنى أوسع) باسم المصالح القومية أو الإقليمية؛ وعلى الرغم من ذلك، بمجرد أن أصبحت القومية جزءا مهما من الأيديولوچية الرسمية المنقحة، أصبحت موضع مساءلة من قبل الكتاب الذين كانوا ينظرون بعدم ثقة إلى أى نوع من السرديات الكبرى. الراوى فى قصة السلوڤانى "مارچان تومسيك" القصيرة "أنيتا"[٢١]، يوضح كيف أن الشخصية (المذكورة فى عنوان القصة) لم تكن تشعر بأى انجذاب نحو الدونشى "بنيتو موسولينى" فى إيطاليا، ولا نحو الحزبين الشيوعيين فى يوغوسلاڤيا. مثل شخصيات "تومسيك" الأخرى، نجدها تقاوم الانقسامات التى يصنعها الفاشست أو الحكومات الاشتراكية. أسلوب روايات "تومسيك" خليط من التعبيرات "السلوڤينية" و"الكرواتية" و"الإيطالية" أكثر مما هو تعبير عن لغة قومية، كما أن بنية أعماله نفسها أقرب إلى البنية الهجين التى تجمع بين الواقعية والفانتازيا والمحلية الأوربية على نحو يذكرنا بواقعية كتاب أمريكا اللاتينية السحرية.

على نفس المنوال، يضع "ستيفان بانولسكو: *Stefan Banulescu*" طموح الثقافة الرومانية نحو السرديات الكبرى موضع المساءلة. روايته الصادرة عام ١٩٧٧، بعنوان "كتاب ميتوپوليس" يصور هذا التوجه إلى درجة المحاكاة الساخرة. فى مدينة "ميتاپوليس" الواقعة فى منطقة الدانوب (التى يقصد بها

بوخارست) نجد بيزنطة الإمبريالية مستخدمة باعتبارها أسطورة رمزية للثقافة الرومانية، بينما مسرحية "حفلة تنكرية بيزنطية" التى يأمر بها "بازاكوپول: ***Bazacopol***"، الحاكم الجديد للمدينة، هى تذكرة ساخرة بتدهور وانحدار النماذج البيزنطية الأولية إلى كليشيهات ذات طابع قومى. مشروعات "بازاكوپول" الكبرى لإعادة الهيكلة تهدد العالم التقليدى لـــ "ميتاپوليس"، وتسهم مع "أولئك الذين يريدون استلاب ثرواتها" فى "عزل وإغراق" المدينة العظيمة(٢٢). قليل من القراء الرومانيين هم الذين لم يدركوا الإشارة إلى مصير "بوخارست" التاريخية التى شرع "شاوشيسكو" فى تدميرها فى أواخر السبعينيات. ولكن الرواية قدمت أيضا نموذجا مضادا لـــ "بازاكوپول": "پوليدور: ***Polydor***"، الخياط المُتَخيَّل الذى يصنع المعجزات بمقصه. الخياط هنا، رمز للكاتب المجدد الخلاق، الذى يستخدم مواد الماضى على نحو إبداعى ليصنع منها أزياء جديدة.

كان أسلوب إعادة الصياغة الخيالية هذا هو أبرز مظاهر الكثير من أدب شرق أوربا الوسطى قبل ١٩٨٩، وكانت الموضوعات الصعبة فى تاريخ المنطقة بعد الحرب تتطلب مثل هذه الإستراتيچية المعقدة؛ أما الموضوعات الصعبة التى نقصدها فمن بينها:

الدمار الذى لحق بالمجتمعات التقليدية فى الحرب والهولوكوست ("كيس: *Kis*" و"جيورجى كونراد: *Cónrad"György*– و"سورين تيتل:– *Sorin Titel*").

أهوال وفظائع الكولاج الشيوعى ("كيس: *Kis*" و"مارينات:– *Marinat*" و"ڤاسيل باركا: *Vasyl Barka*"

و"پول جوما: *Paul Goma*" و"كـــارول ســـتاچنر: *Karol Stajner*"–).

فقدان الهـــوية نتيجـــة النفـــى الإجبـــارى ("ويتولـــد جـــومبروڤيتش: *Witold Gombrowicz*"–)، أو تجـــارب الاغتراب التى مر بها الناس العاديون فى ظل الشيوعية ("كونديرا: *Kundera*"، "هرابـــال: *Hrabal*"، "اســـترازى: *Esterházy*"، "بانوليسكو: *Bănulescu*"– و"پارال: *Paral*" و"كوسچا: *Qosja*"–).

يبدأ "ستاچنر" بتقرير عن اعتقاله فى الجولاج السوفيتى "سبعة آلاف يوم فى سيبيريا" –١٩٧١– متسائلا ما إذا كانت تجربته ستعتبر "بعيدة الاحتمال ومغرضة"(٢٣). كانت أحداث اعتقاله تتطلب هذا الشكل من الكتابة التسجيلية وأن تقلل من أهميتها فى الوقت نفسه. القصص التى سجلها "كيس" فى روايته "المقبرة" إشكالية كذلك، إذ إنها تنتهج أسلوبا توثيقيا، وفى نفس الوقت ليست أوتوبيوجرافية أو حقيقية تماما. "وليمة فى الحديقة" نص "كونديرا" الذى صدر بداية فى ١٩٥٦، كذلك نص مختلط. شخصية المؤلف "ديڤيد كوبرا *David Kobra*" هى امتداد ونظير فى الوقت نفسه لـــ "كونراد" وسرديته التى تغطى قصته، بدءا من اضطهاده فى الطفولة باعتباره يهودى، وانتهاء بتجاربه فى ١٩٥٦، كما أنها تتضمن أيضا شخصيات من حياة "كونراد"، على نحو يخترق الحدود بين الحقيقة والخيال. العمل، بشكل عام، مزيج من الرواية والمقال واليوميات الأوتوبيوجرافية(٢٤). كثير من الأدب الهنغارى فى الستينيات والسبعينيات كان يعتمد بنى هجينًا وغير مستقرة، كما

يرى "بياتريس توتوسى: *Beatrice Tötössy*"، ففى رغبتهم للتحرر من قيود اشتراكية مفروضة "أنتجت قواعد نهائية كبلت الثقافة والحضارة الهنغارية"، وللخروج من حالة الجمود، كان كتاب مثل "زولتان إندريفى: *Zoltán Endreffy*" و"إرنو كولسار سابو: *Ernó Kulcsar Szabo*" و"بيلا باكسو: *Béla Bacsó*" مع العودة إلى خطاب "شك" وإلى الأساليب الساخرة(٢٥). كتاب آخرون مثل "استرازى: *Esterházy*" و"اندريه كوكوريللى: *Endre Kukorelly*" و"ميكلوس إيرديلى: *Miklós Erdely*"(٢٦) ذهبوا بإعادة الصياغة إلى ما هو أبعد من ذلك نحو "صدقية" بلاغية خطابية متحررة من خطاب القوة الذى يعتمد على المونولوج.

هناك عدد من نقاط البداية المرتبطة بأشكال الأدب الجديدة فى شرق أوربا الوسطى، وإن كان التحقيب يختلف من دولة إلى أخرى. على الرغم من ذلك، فإن معظم النقاد سوف يصنفون الأعمال التالية ضمن الأدب التجريبى: روايات "كونديرا" التشيكية بدءا من "المزحة" (١٩٦٧)، كتابات "إستيرازى" الكثيرة وعلى رأسها كتابه "مقدمة للأدب الجميل" (١٩٨٦)، وهو مونتاج سردى لموضوعات وتجارب مختلفة تمزج الخيال بالتاريخ بالسيرة الذاتية، والأعمال الروائية لكل من "كيس" و"پاڤيك" فى صربيا، ومسرح "سلاڤومير مروزك: *Slawomir Mrozek*" و"تاديوز روزڤكز: *Tadeusz Rozwicz*" فى پولندا. كذلك، من الأعمال التى يتردد ذكرها، هناك: "الرمى بالذخيرة الحية" (١٩٨١) للكاتب الهنغارى _ السلوڤاكى "لاچوس جرندل _ *Lajos Grendel*"، و"ستيفيكا سڤيك بين فكى الحياة" (١٩٨١) للكاتب الكرواتى "دوبراڤكا أجريسك: *Dubravka Ugresic*"، و"العالم فى يومين" (١٩٧٧)

للكاتب الرومانى "چورچ بالايتا: *George Balaita*". هذه الأعمال كلها تصور على نحو درامى نضال كاتب أو راو أو جماعة اجتماعية لتقديم رؤية صادقة عن الحياة فى عصر تطغى عليه الكليشيهات الأيديولوچية والثقافية. التركيز على الكليشيهات الأيديولوچية وأساطير أوربا الشرقية ملمح رئيسى من ملامح لون آخر _ غير عادى _ من الأدب الروائى. أقصد "روايات القواميس" عند كتاب مثل "فيرنس تيميسى: *Ference Temesi*" و"پاڤيك:- *Pavić*" و"ميرسيا هوريا سيميونسكو: *Mircea Horia Simionescu*"، التى تصور وتحاكى على نحو ساخر وتعيـد اختـراع ملامـح مدنية محلية ما أو ثقافة قومية أو هوية إقليمية. سلسلة سرديات "سيميونسكو"، على سبيل المثال، المكونة من "قاموس أسماء" زائف، و"ببليوجرافيا عامة" للموضوعات والأساطير، و"موجز" لكوارث القرن الحقيقية أو المتخيلة و"علم السموم" (وهى عناوين المجلدات الأربعة التى تمثل سلسلة سيميونسكو السردية)[٢٧]، هذه الأعمال تهدم، تقريبا، كل أساليب المخزون الواقعى، بينما تفضح ثقافة المؤلف – فى الوقت نفسه – باعتبارها عالما مريضا بالقصور الذاتى والنمطية.

بعض هذا الأدب تشكك فى النظريات الرسمية عن نتائج "الثورة الاشتراكية" أو حتى الجهود المبذولة لإصلاح أو تغيير النظام من الداخل. "چوزيف سكڤورسكى: *Josef Skvorecky*" الذى هاجر إلى كندا فى أوائل السبعينيات، تناول "ربيع براغ" بسخرية شديدة فى "اللعبة المعجزة" (١٩٧٢)، عاقدا مقارنة بين "معجزة" (١٩٦٨) السياسية ومعجزة احتيالية دبرتها الكنيسة الكاثوليكية فى مدينة تشيكوسلوڤاكية صغيرة فى ١٩٤٨ (عام استيلاء

الشيوعية على السلطة). هذه المقارنة تسخر من المثالية الساذجة لربيع براغ، بينما تشير فى الوقت ذاته إلى التواصل الأيديولوچى بين دين راسخ والشيوعية. "ڤاكلاڤ هاڤيل: *Václav Havel*"، الذى بقى فى تشيكوسلوڤاكيا بعد القمع العنيف لربيع براغ، استمر يكتب المقالات والمسرحيات التى تدين المساومات والتنازلات التى صادقت على تطبيع أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات(٢٨).

الأعمال التى نشرها جيل من الكتاب الذين ظهروا فى الثمانينيات قبل انهيار الشيوعية مباشرة، ربما كانت أكثر حدة ومباشرة فى هجومها على التمثيلات الرسمية، وفضح التوجهات الأيديولوچية المتناقضة لاشتراكية الدولة والقومية ومعاداة السوڤيتية. رواية "ميرسيا نيدلكيو: *Mircea Nedelciu*": "التوت البرى -١٩٨٤" على سبيل المثال، تصور على نحو درامى مدى صعوبة استخلاص "روح الحقيقة" الثقافية من الأدب الروائى الرسمى الذى كان يحجبها، كما يمكن أن نجد اهتمامات مماثلة فى روايات "ريزارد كاپوسنسكى: *Ryszard Kapuscinski*" و"ميسكو كرانچك: *Mišco Kranjec*"(٢٩) التى تمزج التحقيق الصحفى بالوثائق بالتفسير التاريخى، وفى أعمـــال كاتبات من دعاة النسوية مثل "جابريللا آدامستينو: *Gabriela Adamesteanu*" و"كريستينا كوفتا: *Krystyna Kofta*"– و"لودميلا پترو شيڤسكايا: *Liudmila Petrushevskaia*" التى تحطم السرديات التقليدية الكبرى (بما فى ذلك سردية القومية) لإفساح المجال لتمثيل التجربة الأنثوية على نحو أكثر أمانة. متنقلة بين أسلوب أكثر موضوعية فى السرد والمونولوج الداخلى والحكى الشفاهى، تستعيد رواية "آدامستينو": "صباح ضائع -١٩٨٣" مناطق من الحقيقة والواقع أغفلها

الخطاب التاريخى الرسمى. هذه الاستعادة أنثوية إلى حد بعيد ومنتبهة إلى أدق تفاصيل الحياة وأساليب الحكى الشفاهى واليوميات والمونولوج الذاتى. رواية "آدامستينو" ذات البنية المعقدة، رد على تدهور الحياة الاجتماعية الرومانية تحت حكم "شاوشيسكو"، مع وجهات نظر متداخلة بإعادة بعض الترابط إلى الحالة العائلية والقومية.

لم يكن "الجنوح إلى الحقيقة" حاضرا فى الأدب الروائى للثمانينيات فحسب، وإنما فى شعر ذلك العقد وفنونه البصرية كذلك، لكى يحل محل "الجنوح إلى الأسلوب" والاهتمام به. المبدعون الشباب الذين ظهروا فى الثمانينيات لجأوا إلى الشيفرات والإستراتيجيات الأكثر تنافــرا، لكى توحى - فى تناقض مباشر للشمولية الشيوعية - بعالم غير متجانس ومتشظ وتعددى"(٣٠). النقد الأدبى كذلك لعب دورا مهما فى عملية إعادة التقييم. الجيل الجديد من النقاد الذى تصدى لإعادة بناء الأنواع الأدبية وتحفيز الإبداع للخروج على المألوف والسائد، هذا الجيل جاء إلى الساحة مزودا بإستراتيجيات تفسيرية جديدة من وحى البنيوية وما بعد البنيوية والسيميوطيقا وعلم اجتماع ما بعد الماركسية. هكذا كان يظهر بالتدريج مفهوم تجريبى تنقيحى للتمثيل يعتمد على مساءلة الذات وليس على الراوى العليم؛ كذلك أصبحت إعادة النظر فى الواقعية جزءا من نقد أشمل للأفكار المكونة للثقافات فى أوربا الشرقية، والذى كان يحتوى كذلك أسئلة الخصوصية القومية والدور الاجتماعى للأدب والاستقلالية الفنية.

فى الوقت نفسه، علينا أن نتذكر أنه فى مقابل كل خطاب ناجح فى شرق أوربا الوسطى قبل ١٩٨٩، كانت هناك خطابات أخرى لم تتمكن من

الظهور أو أن تحظى بالاعتراف بها. حتى وإن كانت الرقابة قد أصبحت أقل صرامة فى مرحلة ما بعد "ستالين"، فإن آثارها لم تكن أقل ضررا، فقد كان الكتاب يحولون الرقابة المؤسسية إلى "استبداد مستتير" للرقابة الذاتية(٣١). الاتجاهات الأدبية الجديدة لن تظهر إلا بعد انكسار أو ضعف القديمة. أعمال "كونديرا" و"ميلوز فورمان: ***Milos Forman***"، كانت فرصها قليلة فى تشيكوسلوفاكيا قبل ١٩٦٨، كذلك فإن أعمال "كيس: ***Kis***" الإبداعية لم تظهر إلا بعد انحسار "مبادئ الواقعية الإشتراكية المهجنة باليوغوسلافية"، حتى حينذاك استمرت فى الصراع مع ثقافة صربية كارهة للأجانب، "رافضة للمؤثرات الأدبية الأجنبية باعتبارها زائفة"، مفضلة عليها "واقعية بنكهة قومية خاصة"(٣٢). ما زاد الأمور تعقيدا، أن الأنظمة القومية مثل تلك فى يوغوسلافيا ورومانيا كانت تستغل انحياز ما بعد الحداثة للمحلى على حساب "العالمى". يقدم لنا "توميسلاف لونجينوفتش: ***Tomislave Longinović***"، مثالا على ذلك، تلك الدائرة من المنظرين ما بعد الحداثيين (صحيح أن المجموعة كانت قصيرة العمر ولكنها مؤثرة) الذين تجمعوا حول مجلة "ڤيديشى: ***Vidici***"(٣٣)، وكانت تستهدف فضح ضيق أفق الثقافة اليوغوسلافية العرقية، بينما تتوقع فلسفاتها المتناقضة ذات النهايات المفتوحة عدم الوضوح الأيديولوچى فى يوغوسلافيا ما بعد الشيوعية. فى دول البلطيق، كانت العلاقة بين ما بعد الحداثة والإشتراكية والقومية أكثر تعقيدا، حيث لم يكن بالإمكان التنبؤ بأساليب أو نتاج التداخل والتفاعل بين التوجهات الثلاثة؛ فكما يقول "إپ أنوس: ***Epp Annus***" و"روبرت هيوز: ***Robert Hughs***":

> **قد تبدو القومية مشروعا حديثا، فكـرة موحـدة وغائية بالضرورة، وعلى هذا الأساس هى بعيـدة جـدا**

عن التفكير ما بعد الحداثى. الاشتراكية بدورها لا تحاول التغلب على التفكير القومى فحسب، ولكنها تعبر بكل وضوح عن ازدرائها لما بعد الحداثى. على الرغم من ذلك نرى أن الظروف فى فترة الإشتراكية المتأخرة فى دول البلطيق، وربما فى الدول الاشتراكية بشكل عام، قد أثارت صلات متداخلة معقدة بين هذه الأيديولوچيات الثلاث[٣٤].

ظاهريا، كان التجريب ما بعد الحداثى يتحدى السرديات الكبرى لكل من الإشتراكية والهيمنة السوفيتية ويخدم حركة المقاومة الوطنية؛ ولكن القومية مشروع غائى يحرك الأمة نحو مستقبل مثالى، أى أن الأدب المقاوم الذى يصارع سرديات كبرى (سردية الاشتراكية)، كان يستعيد سردية أخرى (النهضة الحديثة). بهذا المعنى، فإن ما بعد الحداثة كانت تقوم بوظيفتين: كبديل لما بعد القومية السوفيتية وكأحد العوامل المساعدة عليها. حتى الكُتّاب الأكثر تجريبا، الذين تحدوا المشروع الحداثى (سواء أكان اشتراكيا أم قوميا)، مازالوا يتبنون نوعا من "الخطاب المزدوج"، أما ازدواجيته فلأنه كان يعبر عن حنين لماض مثالى، وفى الوقت نفسه يقر بأن "ذلك الماضى المتسق ليس سوى أسطورة ولم يحدث أن كان له أى وجود حقيقى"[٣٥]. مثل هذا العمل كان يُعقِّد العلاقة بين الماضى والحاضر، وبين التاريخ والرواية وبين الإشتراكية والقومية دون أن يجد حلا لذلك.

هذا الوضع يفسر، فى جانب منه، سبب مرور ثقافات شرق أوربا الوسطى بأزمة هوية بعد عام ١٩٨٩ مباشرة. كان المشهد ما بعد الشيوعى

يبدو غير متماسك بشكل كبير لفترة طويلة: أى خطاب تنويرى للتحرر الثقافى كان يتعايش مع شكل آخر من القومية، مفهوم من القرن التاسع عشر لاشتراكية السوق تغطيه طبقة من عدم الثقة بالنزعة الإستهلاكية الجماهيرية، نماذج من الإنتاج الثقافى مسيسة بشكل مفرط تنافس جماليات وتسليات رخيصة. على الرغم من ذلك كله، هناك دليل كاف على أن نموذجا آخر من الثقافة السياسية والأدبية، أكثر ديمقراطية، يترسخ فى المنطقة. التحول الذى حدث بعد عام ١٩٨٩، شجع التفكير النقدى بشأن مفاهيم أساسية، مثل تلك الخاصة بـــ"الثقافة القومية" أو "النظام العام" القائم على المشترك العرقى. فى التسعينيات، خصصت المجلات الأدبية والثقافية العديدة فى رومانيا، أعدادا خاصة لتناول قضايا التداخل بين المركزية العرقية والقومية والأحقاد الجنسية والإجتماعية، كما تناولت بعض المناطق شديدة الحساسية فى الثقافة مثل مسحة القومية المثالية فى أعمال معظم كتاب القرنين التاسع عشر والعشرين الرومانيين، أو إسهامات كتاب معينين بعد الحرب فى الصيغة "الحمراء" من القومية. فى بولندا ودول البلطيق، كان هناك جدال مشابه أدى إلى إعادة اكتشاف حذر لتخوم متعددة الثقافات وتقاليد متعددة الجنسية وسط ما كان يعتبر ثقافات أحادية فى وقت ما. بمجرد التعرف على الجذور اللغوية والمجتمعية المتعددة للشعوب فى شرق أوربا الوسطى، لم يعد بالإمكان النظر إلى الهوية القومية باعتبارها "مونولوجية"، وإنما باعتبارها "ديالوجية"، أى باعتبارها شكل من أشكال الهوية "الثقافية متعددة الأجزاء والعناصر"[٣٦].
رؤية الهوية القومية على هذا النحو، كما يقول "ڤيكتور نيومان: ***Victor Neumann***"،

تمكننا فى الوقت نفسه من إدراك التشابه بين القيم الإنسانية وأصلها المشترك" و"افتراض التعددية بالتماس التعددية فى المزيد من الهويات الثقافية"(٣٧).

فكرة "نيومان" عن الهوية متعددة الثقافات تعكس التأكيد على هجنة وسياسة الاشتمال الموجودة فى نظرية ما بعد الكولونيالية. بعد إعادة تأطير مناقشات شرق أوربا الوسطى اليوم من خلال المفهوم الغربى لما بعد الكولونيالية، فإن التدخلات النظرية الحديثة مثل تلك الموجودة بالكتاب الذى نقلت عنه عبارات "نيومان" السابقة، تكون قد ساعدت فى إعادة الأدب إلى وضعه وتأكيد دوره فى تنمية هوية متعددة الأجزاء والمكونات، واستمرارية عابرة للثقافات. الإطار ما بعد الكولونيالى مفيد لثقافات شرق أوربا الوسطى، الموجودة عندة مفترق ثلاثة نظم إمبراطورية (العثمانية - هابسبورج - القيصرية السوفيتية)، وإن بمعنى رمزى على الأقل؛ وذلك يساعدها فى فهم مرحلة ما بعد الشيوعية باعتبارها تحررا من الكولونيالية، ومحاولة لتحرير تقاليدها، ليس من هيمنة النموذج السوفيتى فحسب، وإنما من الآثار الكولونيالية الأقدم كذلك (مثل العثمانية أو النمساوية الهنغارية). كانت هناك عملية "تحرر قوية" من الكولوفيالية بعد ١٩٩٥، ليس فى منطقة البلطيق فحسب، وإنما فى بلغاريا وسلوفاكيا ومالدوفيا وأوكرانيا كذلك، حيث يستمر الأدب المعاصر فى التعبير عن صدمة هوية نفسية سياسية مستوطنة المنطقة. من المؤكد أن الإطار ما بعد الكولونيالى فى حاجة إلى أن يطبق تدريجيا مع فهم للفارق الدقيق لسياق شرق أوربا الوسطى. مع استثناءات قليلة، لم تكن معظم دول المنطقة تعتبر نفسها "مستعمرات" للاتحاد السوفيتى، ولكنها أفادت من درجة من الاستقلال الذاتى مكنتها من صياغة شكل من

الشيوعية القومية خاص بها. معظم هذه الدول مازال باقيا فى المجال الأيديولوجى للنفوذ السوفيتى، فكثير منها مر بعملية "روسنة" - *Russification* - فى مرحلة أو أخرى، وكان يتم التحكم فيها إنتاجها الثقافى والإقتصادى بصرامة من قبل موسكو. حتى، دون احتلال عسكرى مباشر، كانت دول شرق أوربا الوسطى فى وضع التابع لكونها محرومة من المبادرات الحقيقية أو الاستقلال الحقيقى، وبهذا المعنى فإن ما ينطبق عليها هو وضع "شبه المستعمرة" على الأقل[٣٨].

أفضل الأدب المنشور فى المنطقة بعد ١٩٨٩، يتحدى كلا من السرديات الكبرى للماركسية اللينينية والانسحاب البطريركى إلى القومية. كان من الأسهل جعل السردية الكبرى للشيوعية تنكمش أو تضعف. على سبيل المثال، بالاعتماد على وثائق تدل على أن والده، أحد أبناء العائلات الأرستقراطية العريقة، كان قد أجبر على أن يكون عميلا شيوعيا ما بين ١٩٥٧ و١٩٨٠، نجد رواية "استرازى: *Esterhazy*": "جافيتوت كياداس: *Javitott Kiadás*" -(طبعة منقحة - ٢٠٠٢) تقوم بتفكيك السردية الجمعية وقصة عائلة الكاتب فى ظل الشيوعية. هذا العمل يأخذ شكل اليوميات التى كان "إسترازى" يسجلها عندما كان يقرأ ما كتبه والده للسلطات السياسية بما فى ذلك تقاريره عندما كان يجرى إعدام قيادات ثورة *1956*. رواية "آدام بودور: *Adam Bodor*": "منطقة سينسترا: فصول من رواية" الصادرة فى *1992*، أكثر رمزية . الرواية تصور منطقة اختناق فى مكان ما من جبال "كارباثيا"، يصاب فيها بالاختناق كل من يتعثر فيها. (القراء لا يخطئون الإشارة إلى الفضاء السلطوى الذى صنعه نظام شاوشيسكو)

الأعمال الأدبية الأخرى المنشورة منذ ١٩٨٩، تطرقت لقضايا أكثر صعوبة عن الهوية القومية والنوع والعرق. فى "إستونيا"، بينما كان النقاد يدعون إلى أدب قومى جديد بعد ١٩٨٩، كان الكتاب يقدمون منتجات ملتبسة تسخر من سردية الاحتفال القومى: كانت إحدى الروايات تركز على أنشطة طرزان فى إستونيا أثناء الاحتفالات القومية بالاستقلال[٣٩]، ورواية أخرى على عودة زوج الشاعرة القومية "ليديا كويديولا: ***Lydia Koidula***" إلى "تالين" فى دور دراكيولا معاصر يعد باستخدام بنوك الدم، بدلا من الفرائس الحية فى الظروف القومية الصعبة[٤٠]. زاد تعقد مشكلة الهوية القومية والعرقية فى أعمال كتاب الأقليات "الهجين": الألمانية – الرومانية "هيرتا موللر: ***Herta Muller***"–، الهنغارى – السلوفاكى لاجوس جريندل: ***Lajos Grendel***، اليهودى الصربى– الهنغارى دانيلو كيس: ***Danilo Kiss***. هؤلاء مع غيرهم من كتاب التعددية الثقافية استعادوا مفهوما بلاضفاف لشرق أوربا الوسطى، كما أعادوا رسم المنطقة باعتبارها كيانا متصلا يتقاطع مع تقسيمات الحرب الباردة السابقة بين الشرق والغرب. فى رواية "ڤينا بانات: ***Viena Banat***" (١٩٩٨) للكاتب ريتشارد ڤاجنر: ***Richard Wagner*** ، نجد العضو السابق فى جمعية ألمانية _ رومانية يحاول كذلك أن يرسم خريطة شاملة مشابهة نتيجة لحياة البطل الممزقة، التى قضى جزءا منها فى رومانيا الشيوعية باعتباره ألمانيًا عرقيًا مهمشًا، والجزء الآخر فى ألمانيا باعتباره أجنبيًا من سلالة منقرضة وإن كان يتكلم الألمانية[٤١]. عندما يدرك أن التمايزات العرقية اصطناعية إلى حد كبير، "وأن الغرب لم يكن سوى وهم"[٤٢]، يحاول البطل أن يرسم خريطته الخاصة التى قد تقرب النصفين والجغرافيتين فى حياته. هذه

الخريطة تضم أسماء مواقع محلية فى أوربا الشرقية بلغات مختلفة، تستعيد عالم شبابه المتعدد الثقافات، وتنقذ البطل من "الشعور بالضياع الكامل"(٤٣)، كما تعطيه ومجموعات المهاجرين من شرق أوربا الوسطى الذى تجمعوا على الحدود النمساوية المفتوحة فى ١٩٨٩، بعض الشعور بالانتماء.

وكما يقر "ميرسيا كارتاريسكو: *Mircea Kartarescu*": "لا شىء سيكون مثلما كان، النظام أصبح من المستحيل التعرف عليه، بما يجعل العودة إلى النموذج الأدبى نفسه مستحيلة. التنوع الفوضوى، وتبديد النصوص وتهجين الإعلام، والافتراض المتزايد لعوالم ممكنة، كل ذلك سوف يحول الأدب إلى لعبة ذهنية عامة"(٤٤).

هناك وعى قلق بتغير جذرى فى هذه الأوضاع، وكذلك بمعرفة الفرص الجديدة المواتية. الخريطة الأدبية الحالية لشرق أوربا الوسطى ليست أكثر تنوعا فحسب، بل إنها – كذلك – تنطوى على عدة طبقات ثرية، بما يؤكد أشكالا أدبية انتقالية، متعددة الثقافات، عابرة للنوعية.

الهوامش

(1) Brubaker, Nationalisms Reframed: Nationhood and the National Question in the New *Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 103–4.

(2) Todorov, 'Introduction to the Political Aesthetics of Communism', in Alexander Kiossev, ed., *Post-Theory, Games, and Discursive Resistance: The Bulgarian Case* (Albany: State University of New York Press, 1995), p. 94.

(3) Ibid., p. 89.

(4) Ibid., pp. 90, 92.

(5) Vladimir Tismaneanu, *Reinventing Politics: Eastern Europe from Stalin to Havel* (New York: The Free Press/Macmillan, 1992), p. 226.

(6) Karl Friedrich and Zbigniew Brzezinski, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*

(Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965), p. 27.

(7) Tismaneanu, *Reinventing Politics*, p. 249.

(8) Simon During, 'Literature – Nationalism's Other? The Case for Revision', in Homi Bhabha, ed., *Nation and Narration* (London and New York: Routledge, 1990), pp. 138, 144.

(9) Cdlinescu, quoted in Ana Selejan, *România în timpul primului r d zboi cultural* 1944–1948: Vol. 2, Reeducare Gi prigoan d (Sibiu: Thausib, 1993), p. 86.

(10) Nadel, *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age* (Durham: Duke University Press, 1995), p. 3.

(11) Ibid., p. 4.

(12) Ibid., p. 67.

(13) Katherine Verdery, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in CeauGescu's Romania* (Berkeley: University of California Press, 1991), p. 91.

(14) Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction: Resisting Ideology after Utopia* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 4, 5.

(15) See Kadare, *Shekulli im* (*My Century* ; Poems) (Tirana: Naim Frashëri, 1961); Kadare, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (*The General of the Dead Army*) (Tirana: Naim Frashëri, 1963); Agolli, *Hapat e mija në asfalt* (*My Steps on the Pavement* ; Poems) (Tirana: Naim Frashëri, 1961); and Arapi, *Shtigje Poetik* (*Poetic Paths*) (Tirana: Naim Frashëri, 1962).

(16) Ciobanu, *Codrii* (*The Woods*), 2 Vols, new edn (1954, 1957; Moskva: Izvestia, 1969); Ciobanu, *Podgorenii* (*The Mountain People*) (ChiGindu/Kishinev: Lit-ra artistike, 1982).

(17) See Marinat, *Eu Gi lumea: proza documentara* (*Me and the World: Documentary Prose*), new edn (1989; ChiGindu: Uniunii Scriitorilor, 1999).

(18) See especially Páral, *Veletrh splnénQch pEání* (*A Tradefair of Fulfilled Desires*) (Prague: Mladá fronta, 1964) and *Milenci & vrazi: Magazín ukájeni pEed rokem 2000* (*Lovers and Murderers: A Story of Gratification before the Year 2000*) (Prague: Mladá fronta, 1969).

(19) See, for example, Miklós Haraszti, *L'Artist d'Etat* (Paris: Librairie Arthème Fayarde, 1983); Timothy Garton Ash, 'The Hungarian Lesson', *New York Times Book Review* , 5 (December 1985), p. 5.

(20) Popescu, *The Royal Hunt* , trans. J.E. Cottrell and M. Bogdan (1973; Columbus: Ohio State University Press, 1985), p. 173.

(21) TomHig, 'Anita', in TomHig, *Kaz uni* (Ljubljana: Kmegki glas, 1990), pp. 42–58.

(22) Bdnulescu, *The Book of Metopolis* (1977), fragments trans. Alina Carac, *Romanian Review* , 2 (1986), p. 17.

(23) Itajner, *7000 dana u Sibiru* (Zagreb: Globus, 1971), p. 7.

(24) See Guido Snel, 'Gardens of the Mind: Fictionalized Autobiography in East- Central Europe', in Marcel Cornis-Pope and John Neubauer, eds, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* , Vol. 1 (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004), pp. 395–6.

(25) Tötössy, *Scrivere postmoderno in Ungheria* (Rome: ARLEM, 1995), pp. 29–30.

(26) See Kukorelly, *A valóság édessége* (*The Sweetness of the Reality* ; Poems) (Budapest: MagvetB, 1984); Kukorelly, *A Memória-part* (*The Memory Shore*) (Budapest: MagvetB, 1990); Kukorelly, *Rom: A szovjetónió története* (*Ruin: The Story of the Sovietonion*) (Budapest: Jelenkor, 2000). The work of Miklós Erdély, filmmaker, conceptual artist, writer and painter, is too diverse to be cited here. For Ester- házy see below.

(27) Simionescu, *Ingeniosul bine temperat* (*Well-Tempered Ingenuity*): Vol. 1, *DicLionar onomastic* (Bucharest: EPL, 1969); Vol. 2, *Bibliografie generala* (Bucharest: Eminescu, 1970); Vol. 3, *Breviar* (Bucharest: Cartea Românеascd, 1980); and Vol. 4, *Toxicologie* (Bucharest: Cartea Românеascd, 1983).

(28) Havel, 'C' eskQ údml?' (*The Czech Lot?*), *TváE,* 4: 2 (February 1969), pp. 30–3; Havel, 'Na téma opozice' (*On the Theme of an Opposition*), *Literární listy* , 1: 4 (April 1968), pp. 11–21; Havel, *Selected Plays 1963–1983* , trans. Vera Black-well, George Theiner and Jan Novak (London: Faber and Faber, 1992); and Havel, *The Power of the Powerless: Citizen against the State in Central-Eastern Europe*, ed. J. Keane (London: Hutchinson, 1985).

(29) See KapuJciqski, *Busz po polsku* (*Bush in Polish*), new edn (1962; Warsaw: Czytel-nik, 1990); KapuJciqski, *Chrystus z karabinem na ramieniu* (*The Ri e Carrying Christ*) (Warsaw: Czytelnik, 1975); Kranjec, *Rdegi gardist* (*The Red Guard*), 3 Vols (Murska Sobota: Pomurska zaloz ba, 1964–7).

(30) Magda Cârneci, *Art of the 1980s in Eastern Europe: Texts on Postmodernism* (Bucharest: Paralela 45, 1999), p. 41.

(31) Miklós Haraszti, *The Velvet Prison: Artists under State Socialism* , trans. Katalin and Stephen Landesmann (New York: New Republic/Basic Books, 1987), p. 77.

(32) Tomislav Z. Longinovif, *Borderline Culture: The Politics of Identity in Four Twenti-eth Century Slavic Novels* (Fayetteville: University of Arkansas Press, 1993), pp. 109–10.

(33) Longinovif, 'Postmodernity and the Technology of Power: Legacy of th *Vidici* Group in Serbia', *College Literature* , 21: 1 (1994), p. 121.

(34) Annus and Hughes, 'Reversals of the Postmodern and the Late Soviet Simu-lacrum in the Baltic Countries', in Cornis-Pope and Neubauer, eds, *History* , pp. 54–65.

(35) Ibid., p. 63.

(36) Victor Neumann, 'Perspective comparative asupra filozofiei multiculturale' ('Comparative Perspectives on Multicultural Philosophy'), in *Postcolonialism & Postcommunism: Caietele Echinox* (*The* Echinox *Notebooks*), Vol. 1 (Cluj-Napoca: Dacia, 2001), p. 66.

(37) Ibid., p. 68.

(38) Ion Bogdan Lefter, 'Poate fi considerat postcomunismul un post-colonialism?' ('Can Postcommunism Be Considered a Post-Colonialism?'), in *Postcolonialism &Postcomunism* , pp. 118–19.

(39) Toomas Raudam and Edgar Rice Burroughs [Toomas Raudam], *Tarzani seik-lused Tallinnas* (*Tarzan's Adventures in Tallinn*) (Tallinn: Fööniks, 1991).

(40) Mati Unt, *Doonori meelespea* (*Donor's Guidelines*) (Tallinn: Kupar, 1990).

(41) Wagner, *Viena, Banat* , trans. Wolfgang Schaller (Bucharest: Univers, 1998), pp. 19, 34.

(42) Ibid., p. 113.

(43) Ibid., p. 122.

(44) Cdrtdrescu, *Postmodernismul românesc* (Bucharest: Humanitas, 1999), p. 462.

(١١)

"نتساند، لكى نقوم معا"

شعر المقاومة عند المرأة فى جنوب أفريقيا، (١٩٠٨ ـ ١٩٨٩)

(مارى ك. دى شازر)

يركز دارسو الحرب الباردة اهتمامهم عادة على الصراعات الأيديولوچية والعسكرية بين الغرب الديمقراطى والشرق الشيوعى[١]، بيد أن هذه الصراعات كانت موجودة، على مستوى كونى ما بين *1945* و *1989*، لأسباب من بينها دعم الغرب الواسع لعدد من الدول المناهضة للشيوعية. أثناء تلك الفترة، كانت الحكومات اليمينية تحاول جاهدة قمع حركات التحرر وتقرير المصير التى تقوم بها الشعوب المضطهدة فى دول ومناطق مثل الأرچنتين وكوبا والسلڤادور وجواتيمالا ونيكاراجوا وموزمبيق وزيمبابوى وجنوب أفريقيا ولبنان والضفة الغربية. بين مواقع الصراع هذه، تقف جنوب أفريقيا نموذجا فريدا بسبب ذلك المزيج الحكومى الغريب، من العرقية والقومية الأفريقية المغرقة فى المحافظة؛ كما أدى انتصار هذه الأيديولوچية إلى انتصار الحزب القومى فى ١٩٤٨، وما تمخض عنه ذلك من تشريعات

وسياسات أرست نظام الأبارتيد سيئ الذكر والفصل العنصرى والتراتبية العرقية. استمرت فترة الأپارتيد فى جنوب أفريقيا إلى ١٩٩٤، وأفرزت حركة مقاومة واسعة، حيث تحدى المؤتمر الوطنى الأفريقى "*ANC*" والحزب الشيوعى لجنوب أفريقيا وغيرهما من المنظمات ذات التوجهات اليسارية، سيطرة سلالة الكولونياليين الأوربيين (الذين كانوا يمثلون ١٣% من السكان) العنصرية على سكان البلاد من الأفارقة الأصليين (الذين يمثلون ٨٧%)[٢].

على الرغم من نمو حركة المقاومة الداخلية للأبارتيد خلال كل عقد من العقود، فإن الثمانينيات على وجه الخصوص جديرة بالدرس، بسبب زيادة وتيرة القمع الحكومى الذى شهدته؛ على أنه من الضرورى أن نعرض بداية للسياق التاريخى الذى جرى فيه ذلك. فى الخمسينيات كان الـ "*ANC*" قد بدأ حملة تحد واسعة أدت إلى قيام تظاهرات عبر البلاد لم تكن تتسم بالعنف، بما فى ذلك المسيرة النسائية الشهيرة إلى بريتوريا فى ١٩٥٦، احتجاجا على القوانين التى تحتم على الأفارقة السود حمل دفاتر هوية تعرف بـ "جوازات المرور". أخذ عقد الستينيات منحى عنيفا، عندما أطلقت قوات حكومية النار على المحتجين العزل لتردى ٦٩ قتيلا فيما أصبح يعرف بمذبحة "شارپڤيل: ***Sharpville***"؛ وفى ١٩٦١ ألقى القبض على "نيلسون ما نديلا: ***Nelson Mandela***" وغيره من زعماء "*ANC*" متهمين بالخيانة العظمى، ليحكم عليهم بالسجن مدى الحياة؛ كما شهدت الستينيات كذلك تطوير الـ "*ANC*" لجناحه العسكرى. فى السبعينيات، كانت هناك انتفاضة كبرى فى منطقة "سويتو: ***Soweto***" فى ١٩٧٦، عندما قام الأطفال بالاحتجاج على تعليم "البانتو" (الذى كان يتسم بالفصل العنصرى والمستوى المنخفض)، وسرعان

ما انتشرت المظاهرات فى مناطق أخرى[٣]. فى الثمانينيات، تفاقم القمع الحكومى، وزادت وتيرة مقاومة الأبارتيد، حيث استمر الرئيس "ب. دبليو. بوتا: ***P. W. Botha***" فى انتهاج سياسة الحزب القومى لإجبار الأفارقة على الانتقال إلى مواطن بعيدة للإقامة بها، لتنتج عن ذلك عمليات هجرة واسعة، حيث كان السود الفقراء يبحثون عن فرص عمل فى المدن أو مناجم الذهب والماس، كما كان الركود الاقتصادى المتزايد فى المناطق الريفية والحضرية ومعدلات البطالة العالية، أسبابا إضافية لزيادة سخط السكان السود. ولأن "بوتا" كان قد وعد كبار رجال الأعمال البيض فى جنوب أفريقيا بإصلاحات، وكذلك فى محاولة لتبييض وجه الدولة المنبوذة، حاول أن يقلل من أهمية القلاقل فى البلاد بتوقيع معاهدة مع حكومة ما بعد الاستقلال فى موزمبيق، وقام بجولة علاقات عامة فى أوربا فى ١٩٨٤، وكانت كلها محاولات فاشلة لتحسين الصورة. وعندما احتج السكان الأصليون على أسعار إيجارات المساكن وطالبوا بإصلاح التعليم، أطلق الرئيس قوات الدفاع لتواجه الجماهير بالنيران، والإغارة على المساكن فجرا، واستخدام قنابل الغاز وسجن وقتل المحتجين. وعندما زاد حجم المظاهرات، لجأ "بوتا" إلى فرض حالة الطوارئ، وذلك لأول مرة منذ ١٩٦٠، لحظر التجمعات واعتقال المحتجين دون تحديد للمدة. وبحلول سبتمبر ١٩٨٥، كانت الحكومة قد ألقت القبض على نحو عشرة آلاف ناشط. أما إحصائيات الوفيات نتيجة انتفاضة ذلك العام فتسجل أكثر من سبعمائة حالة[٤]. على الرغم من ذلك، ظل الناس يتحدون الحظر ويتجمعون فى الشوارع والجنازات وقاعات الهيئات والاتحادات والملاعب، يرفعون الشعارات ويرددون القصائد.

هكذا ظهر الشعر ساحة حيوية للنضال: وسيلة لتمثيل التاريخ من وجهة نظر المضارين والمقموعين، سجلا للأبطال الذين قضوا أو سجنوا، رافضا لكل مفاهيم الأدب الموضوعى غير المنحاز.

عندما تتحدث "نادين جورديمر: *Nadine Gordimer*" عن شعر الستينيات والسبعينيات فى جنوب أفريقيا، تقول إن السود، لكى يحافظوا على حياتهم، كانوا مضطرين إلى التخفى أكثر منهم إلى الوضوح والمباشرة، ومن هنا كان لجوؤهم إلى الشعر أسلوبا للمقاومة[٥]. أما "بينيل ڤيريرى شافا: *Piniel Viriri Shava*"- فيرى أن الشعر الثورى تغير فى الثمانينيات: كان يتحدى الهيمنة العرقية والعنصرية مباشرة بالاتهام والتحذير والحض على الثورة، كما كان وسيلة لزيادة جماهير الناشطين[٦]، وبتفجير غضب هذه الجماهير وإذكاء روح التضامن كان الشعر يسهم فى بناء وعى جمعى مقاوم.

إسهامات المرأة السوداء فى المعركة ضد "الأبارتيد" معروفة جيدا، أما إسهاماتها الشعرية فليست معروفة بالدرجة نفسها. نشاطها السياســى مُوثَّق فى الدراسات الأكاديمية والتواريخ الشفهية والشعارات المغناة، مثل تلك التى كانت تتــردد فى مسيرة ١٩٥٦ إلى بريتوريا: تستخفون بالنساء/ ترتطمون بجلمود صخر/ تحطمون أنفسكــم[٧]. المؤكــد أن أشهــر النشطــاء ضد الأبارتيد كانوا من بين الرجال السود: "نيلسون مانديلا: *Nelson Mandela*"، "وولتر سيزولو: *Watter Sisulu*"، "جوفان مبيكى: *Jovan Mbeki*"، "أوليفر تامبو: *Oliver Tambo*" وغيرهم؛ إلا أن النساء الأفريقيات مثل "ليليان نجوى: *Lillian Ngoyi*" و"دوروثى نيمبى: *Dorothy Nyembe*" و"وينى مانديللا:

"*Winnie Mandela*"، وغيرهن من الهنديات مثل "فاتيما مير: *Fatima MEER*" و"إيلا رامجوبن: *Ela Ramgobin*" ونساء من البيض مثل "هيلين جوزيف: *Helen Joseph*" و"روث فيرست: *Ruth First*"، كن يقمن بتنظيم المظاهرات ضد قوانين التصاريح وتأسيس روابط نسائية لمقاومة القيصرية، كما تعرض كثير منهن للاعتقال. فى الثمانينيات استمرت قيادة النساء لحركات الاحتجاج على ارتفاع نفقات المعيشة وتدنى الأجور ومستوى التعليم. وعلى الرغم من الاعتراف الواسع بإنجازات وإسهامات الناشطات السوداوات، كان هناك مفهوم شائع غير صحيح، وهو أن المرأة السوداء لم تشارك بدرجة كبيرة باعتباره شاعرة حتى أواخر الثمانينيات عندما بدأت المنظمات الأكاديمية والشعبية ترثى علنا هذا الغياب؛ والحقيقة أن كثيرا منهن كان قد كتب قصائد مقاومة فى السبعينيات والثمانينيات، وبعضهن نشر أشعاره، ولكن هذا الإنتاج من الشعر النوعى المقاوم لم يحظ باهتمام كبير.

إيمانا بأن "الثقافة سلاح للنضال"، كانت الشاعرات الثوريات يتناولن - بأسلوب هجومى - موضوعات مثل الاستيلاء على الأراضى، والتوطين القسرى، والعنف الذى يتم برعاية الدولة(٨). وفى الحقبة الماضية كان هناك نقاد من ذوى الاهتمامات السياسية يهاجمون القصائد المناهضة للأبارتيد لسذاجتها ومحدودية موضوعاتها، مثلما كانوا يهاجمون الجماليات العقيمة لتقليد شعرى يتصف بالمركزية الأوروبية(٩). فى مقال لها بعنوان "الوقوف فى المدخل"، تقول الشاعرة "إنجريد دى كوك: *Ingrid de Kok*" بضرورة وجود متخيل "ما بعد قومى" ليكون فى الصدارة من التمثيلات الأدبية لما بعد الأرباتايد، كما يعيد فى الوقت نفسه تقييم النصوص المناهضة للأبارتيد،

بوصفه جزءًا من مشروع "لعدم كتابة، وإعادة حكي وتنظيم طبيعة المدون"[١٠]. في هذا المتخيل، سوف يظهر الچندر(*) جليا، مادام صوت المرأة قد برز بوصفه مصدرًا مهمًا في الفعل ما بعد الكولونيالي. سبق أن قلت في موضوع آخر، إن الشاعرات المنشقات كتبن قصائد مقاومة لدولة الأبارتيد[١١]، وفي هذا الفصل من الكتاب أود أن ألبي دعوة "دي كوك" لمقاومة "فقدان الذاكرة الثقافية" بتناول الفاعلية السياسية والأدبية لشعر المرأة السوداء المناهض للأبارتيد في الثمانينيات، وذلك من وجهة نظر ناقدة نسوية أمريكية بيضاء. اليوم وبعد عشر سنوات من قيام الـ"ANC" بإعلان أول حكومة ديمقراطية، وبعد عشرين سنة من إعلان الحزب القومي لحالة الطوارئ ردا على نجاح النشطاء في زعزعة نظام الحكم، يبدو من المفيد أن نعيد النظر في إسهام هذا النوع من الشعر في تلك اللحظة التاريخية، وفي نمو حركة المرأة في جنوب أفريقيا، والتأثير في حقل الدراسات الأدبية والتعريفات المتغيرة لأدب الحرب الباردة.

هناك أربع مجموعات تضم نماذج مختارة، تقدم لنا نصوصا وأطرا نموذجية، هذه المجموعات هي:

- ***Malibongwe: ANC women: poetry Is Also their weapon, (1982).***
- ***Black Mamba Rising: South African worker poets in Struggle, (1985),***
- ***Izinsingizi: Loudhailer Lives, 1988, and.***
- ***Buang Basadi/ khulumani Makhosikazi/ women speak, (1989).***

(*) Gender : الجنس من حيث الذكورة والأنوثة.

الشاعرات المقاتلات فى (*Malibongwe*)، أعضاء الجناح الثورى للـــ "*ANC*" (روح الأمة) كن يعشن فى المنفى، وتتنوع موضوعات قصائدهن بين الولادة والنضال والمذابح الجماعية. شاعرات العمال فى (*Black Mamba Rising*) و"*Izinsingizi*" يتناولن الاستغلال الاقتصادى؛ ورغم أن معظم الشعراء كانوا رجالا، نجد شاعرتين هما "نيس نالانجى: *Nise Malange*" و"سانا نايدو: *Sana Naidoo*" تكتبان عن حقوق العمال من وجهة نظر نوعية. شاعرات " *Buang Basadi*" يتناولن كفاح المرأة وتحدى البطريركية، وسبق أن قدمت تلك القصائد فى مؤتمر عن المرأة والكتابة عقد فى ١٩٨٨ برعاية اتحاد كتاب جنوب أفريقيا (*COSAW*).

تصوير الشعراء لنضال المرأة السوداء النشط و"تقلتها المزدوجة" فى البيت والعمل، سيكون إرهاصا بتطور حركة نسوية فى جنوب أفريقيا تواجه كلا من الجنسانية والأبارتيد. قصائد المقاومة التى كتبتها المرأة السوداء جديرة بالتحليل الاستعادى، لأنها أسهمت فى تكوين أيديولوجية نضالية جماعية، إلى جانب ما جاءت به من جماليات شعرية وتوثيق لذات المرأة الكاتبة؛ ولتحليل تلك الإضافات والتدخلات الشعرية، من المهم كذلك فهم الآراء النقدية المختلفة حول التناقضات والمطالب السياسية الملحة للتمثيل الواقعى نفسه.

المجلد المهم عن الشعر النضالى (*In Praise of Women*) *Malibongwe* نشر فى السويد فى *1982*، باعتباره جزءًا من احتفال الـــ"*ANC*" المحظـــور بعـــام المـــرأة. العنـــوان الفـــرعى للمجموعة: " *ANC Women: Poetry Is*

"*Also Their Weapon*" يكشف عن الوضعية الثانوية للمرأة وكتابتها حتى فى إطار الحركة المناهضة للأبارتيد، إلى جانب الإيمان الراسخ من قبل الـ"*ANC*" بقوة الشعر ودوره فى بناء معرفة مناهضة للهيمنة. معظم الشاعرات، فى تأكيدهن النضال من أجل التحرر الوطنى، لم يركزوا على تحرير المرأة. بعض قصائد (*Malibongwe*) لا تقدم وجهة نظر نوعية صريحة: على سبيل المثال، تلك القصائد التى تحذر الطغاة وتنذرهم بأن العدل سوف يسود، أو تلك التى تحتفى بتأسيس الـ"*ANC*"، لكن هناك قصائد أخرى تكشف عن إحساس الشاعرات بأنفسهن باعتبارهن نساء من خلال تقديرهن للناشطات واستخدام صور آلام المخاض والأمومة النضالية وتصوير جنوب أفريقيا على نحو أمومى. محرر المجموعة "سونو موليفى: *Sono Molefe*"– يؤكد الصوت الجمعى للشاعرات المنفيات:

> **من هؤلاء النسوة؟، هناك من عاركن الشرطة وكلابهم ورصاصهم فى شوارع بلادهم فى ١٩٦٧. هناك تلاميذ ومعلمون سابقون. هناك جنود مدربون وبنات عمال، ووطنيون منهمكون فى فعل التحرر المتواصل، كلهم معا. يناضلون على الطريق الذى اختاروه[١٢].**

يتناول المحرر كذلك سؤال الجماليات الثورية المطروح على نحو متكرر، ولا يدافع عن "الطبيعة الجدلية" للقصائد، فموضوعاتها هى العدل والانحراف عنه، والتكنيك "جديد وجماهيرى"[١٣].

خطاب "موليفى" الثورى يمثل ذلك لدى نقاد الثقافة السوداء فى الثمانينيات فى إقرارهم بأن الشعر أداة مقاومة، واستخدام معيار سياسى

لتقويمه. "أوزوالد متشالى: *Oswald Mtshali*"، على سبيل المثال، يرى أن الشعراء "ليس لديهم متسع من الوقت لكى يزوقوا هذه الرسالة العاجلة بمحسنات بديعية معوقة وغير ضرورية، مثل الوزن والتقفية والتجريد البلاغى والتكلف الأسلوبى. عندما نصبح شعبا حرا، سوف ننغمس فى هذا الترف الذى لا نستطيع أن نتحمله الآن"(١٤). وبالمثل يقول "إزكيا مفاليلى:- *Eskia Mphahlele*" إن الكاتب الأسود "ينزع إلى أن يوثق التجربة لحظة بلحظة. هناك دراما أفريقية معينة فى الجيتوهات لا يستطيع الكاتب أن يتجاهلها، هو (هكذا) ببساطة لابد من أن يتوصل إلى تفاهم مع استبداد المكان أو أن يصارعه، لأن كتابته تعتمد على التزامه بالأرض"(١٥).

وعلى الرغم من أن باحثين سودًا آخرين يدينون هذا العنصر الاختزالى فى الكتابة السوداء، نجد "لويس نكوسى: *Lewis Nkosi*" على سبيل المثال، يحتج على اعتبار الوقائع الصحفية التى يتم استعراضها بحماقة، أدبـــا خياليـــا"(١٦). "موليفى" يتبنى المنظور السائد عن الشعر باعتباره توثيقا:

> **لا وجود للرومانس هنا، على الرغم من إجماع الكل على حب متجذر فى أرضهم المغتصبة. لا تفاؤل أكاديميا، حيث يتم نسج الانتصارات الوهمية السهلة من النظريات الثورية الكاذبة. لا تشاؤم لا مبرر له فـــى إطـــار النضال العالمى أو القارى. لا شيء سوى الحقيقة المدوية.. تارة مُرَّة، وتارة منشطة، ولكنها دائما محركة نحو نجاح الثورة الأفريقية المحتوم(١٧).**

استخدام "موليفى" المجازى للحقيقة "المدوية" يدعم زعم الناقدة "لويزا بتليهم: *Bethlehem Louise*" بأن هناك "ضرورة بلاغية" وراء الكتابة المناهضة للأبارتيد، بلاغة تعطى أفضلية للواقعية على التجريب الأدبى، وللتوثيق على الاعتبارات الجمالية. وعلى الرغم من أن "بتليهم" تنتقد التحول الطائش لكُتّاب فترة الأبارتيد من "مجاز الحقيقة" إلى "المجاز باعتباره حقيقة"، فإنها تعترف بالقيمة الاستراتيچية "لأسلوب تناول أداتى للغة"(١٨).

الضرورة البلاغية والأداتية اللغوية يمكن تبينها بوضوح فى قصائد مجموعة (*Malibongwe*)، إلى جانب وعى مغترب وأبعاد أخرى. المنفى يُوَلِّدُ فى أولئك الشعراء غضبا شديدا لأنهم لا يقررون مصيرهم، كما يولد شوقا جامحا لوطن مستعاد. وكما يشير "موليفى": "لولا الانحرافات السياسية الحالية عن طريق العدالة والمساواة فى جنوب أفريقيا، لما كان أى من أصوات هذه المجموعة قد اختار المنفى"(١٩).

كان الكثير من هذه القصائد يذاع من راديو الحرية، الإذاعة السرية للـــ "*ANC*"، وغيرها كان يلقى فى احتفالات الشباب الدولية فى كوبا. كان للأيديولوچية الماركسية تأثيرها البالغ فى خطاب أولئك الشعراء، حيث كان الـــ "*ANC*" يقف فى خندق واحد مع كل من الحزب الشيوعـــى فى جنوب أفريقيا وكوبا، ومن هنا كان خطاب "الرفـــاق" و"الوطنيين المقاتلين" و"طريق الثـــورة". كذلك لا تخلو القصائد من إشارات وإحالات إلى الثقافة الأفريقية الأصلية، فى صور الحراب والسهام والتروس، والمديح الطقسى لرؤساء القبائل، وذكر أسماء الأماكن التاريخية المهمة، وغالبا ما يكون ذلك بلغات أفريقية.

قصيدة "ليندوى مابوزا: *Lindiwe Mabuza*" القصصية "مانجوانج":- *Manguang* - تصور هذه الإستراتيچيات. بعد أن تُرْجِمَ العنوان إلى "حيث تتجمع النمور"(٢٠)، راح الشاعر يحتفى بالمكان باعتباره شهر ميلاد الـــ "*ANC*" فى عام *1912*. المتكلم، وهو تشخيص للجماعة المنشقة نفسها، يقابل بين الاسم (*Manguang*)، (بلغة الهاوسا) بنظيره (*Bloemfontein*) (بالأفريقانية)، وهى منطقة "يسميها العدو اليوم مهدى"، بما يعنى أن دولة الأبارتيد اختارت هذا الموقع وأعادت تسميته ظلما وشجبت تاريخه الثورى. مستخدما ثلاث تقنيات بلاغية _ التكرار الاستراتيچى والكتابة بأحرف كبيرة للتوكيد والانتقالات اللغوية الرمزية _ يُعَمِّق "مابوزا - *Mabuza* - "التاريخانية الجدلية للقصيدة"(٢١). وصل النشطاء جماعة فى *1912*، عندما أصبح نهر "توكيلا: *Tukela*" القريب ممرا آمنا، وكانت كائنات النهر تحيى المسافرين:

مستقوية.

***MANGUANG*،**

تبقبق فى الأعماق،

فى موطنها المائى،

***Ndlelanhle!*،**

لكى تجعل المسافرين إلى الحرية يمرون.

سردية "مابوزا" التى تمزج رحلة ملحمية بأسطورة خلق وتجل مكان ميلاد الـــ "*ANC*"، تُقَرِّعُ بقسوة دولة الأبارتاد: "اليوم يطأ العدو بقسوة واستعلاء/ مدفن حبلنا السرى/ بأحذية حديدية/ بدبابات/ بأحزمة الذخيرة"؛ وكما يكشف مجاز الحبل السرى فإن (*Manguang*) تصور آلام المخاض والولادة والأبوة. "حراس العدالة الذين لا يُقْهَرُون، مسافرو الحرية الذين

يدعوهم المتكلم بـــ "الآباء" مهيئون لأن يمثلوا "فكرة الحمل". الـــ "*ANC*" كما هو مشخص فى القصيدة يقر بآلام المخاض وبانتصار مولده:

إلا أننى روح غير عادية،

قوة، سلطة، وطن،

درع، رمح، مولود مرقط،

مثل نمر، ببقع العنصرية،

إلا أنه يتنفس، يرفس،

يتمطى ويمتد فى المستقبل[...].

إذا كان الزعماء الأفارقة هم الذين ولدوا الـــ "*ANC*"، فإن عُمَّاله كانوا هم القابلات الحقيقيات لثروتنا. القصيدة تنتهى باستفهام بلاغى: "وما اسمى؟" يتبعه إعلان حاسم: (***THE AFRICAN NATIONAL CONGRESS***). ثم تأتى انعطافة تهكمية مفاجئة، عندما يسجل الـــ "*ANC*" قدوم نسله الراديكالى: "لقد ولدت ***UMKHONTO/ WE SIZE*** – فى السادس عشر من ديسمبر ١٩٦١. هكذا يقدم "مابوزا" سردية سياسية (قراءة وكتابة) تؤرخ للـــ "*ANC*" من أجل الرفاق النشطاء.

هناك قصائد أخرى كثيرة تظهر فيها خواص الـــ (***izibongo***)، أو مدائح "الزولو" التى كانت تحتفى تقليديا بزعماء القبائل وتم تحويرها لتمجيد زعماء الحركة. وعلى الرغم من أن قصائد الـــ (***izibongo***) كانت مرتبطة تقليديا، بالحرب والسلطة الذكورية كما تقول الناقدة "إليزابيث جنر: ***Elizabeth***

"*Gunner*–، كان النساء يكتبن قصائد المديح كذلك إلا أنهن كن يقرأنها فى احتفالات خاصة لاستكشاف هوية نوعية ومشكلات عائلية[٢٢]، ونجد فى مجموعة (*Malibongwe*) قصائد تجمع بين الروح القتالية "الذكورية" والاستكشاف "النسائى" للنوع والمكان. وبينما يحتفى كثير من شعراء المجموعة بمشاهير من الرجال، نجد آخرين يسردون بطولات نساء منشقات. قصيدة "آليس نتسونجو: *Alice Ntsongo*" "النساء ينهضن:– *Women Arise*" على سبيل المثال، تعود إلى مرحلتين تاريخيتين تصدت فيهما المقاومة النسائية بقوة لدولة الأبارتيد، وهمــا عامــا ١٩١٣ و١٩٥٦ اللذان شهدا معارضة قوية لمحاولات الحكومة إجبار النساء السوداوات على حمل تصاريح مرور. مثلما قامت النساء فى ١٩١٣ بمسيرة فيما أطلق عليها من باب السخرية – "دولة البرتقال الحرة"، "مجبرات آخر الجبناء/ على إحراق ذلك القانون القمعى/ التصاريح الورقية المقيدة/ التى ألقت القبض على حرية الحركة الإنسانية"، كذلك تجمعت "النساء المقاتلات" فى ١٩٥٦، فى تحد واضح، "على السلم الملوث لمقر اتحــاد بريتوريــا"[٢٣]. مرة أخرى يظهــر جــدل تاريخى ولكن ببؤرة نوعية، حيث تقدم الشاعرة سرديــة مطولــة عن نســاء نموذجيــات: "*Lillian (Ngoyi)* و*Helen (Joseph)* / اللتان تبعتا "*Charlotte Maxeke*" / فى قيادة نسائنا نحو القمة". عندما كانت المشاركات فى المسيرة يروين القصة، ادعى رئيس الوزراء "ستريدوم: *Strydom*" أنه ليس موجودا، هربا من مواجهة نحو عشرين ألف امرأة يهتفن وهن يرفعن عرائض بمطالبهن. من لحظة الانتصار هذه، صنعت "نتسونجو" صورتها:

ستريدوم أصبح "أكثر بياضا"،

نظر ... ثم آثر الاختفاء

لقن سكرتيرته أكاذيب...

"خرج فى عمل!"

مطيحة برصانة قصائد المديح القديمة، تستخدم الشاعرة فعلا، وتحمله برمز عرقى: "أصبح أكثر بياضا"، لكى تصور صدمة رئيس الوزراء؛ وفى نقلة مفاجئة وساخرة _ لإبراز مراوغته _ تستخدم التعبير الاصطلاحى "خرج فى عمل"، كناية عن الابتذال وأساليب التضليل التى تميزت بها دولة الأبارتيد . هذه القصيدة تذكرة لنساء الثمانينيات بأن أعباء جداتهن وأمهاتهن انتقلت إليهن: النساء يمكن أن يسرن نحو المعركة: "نساء أفريقيا ينهضن: ***WOMEN OF AFRICA ARISE***" مرة أخرى تسود صورة الوالدية النضالية ولكن مع نقلة: حذف الأمومة والأنوثة، وهذا ملمح ظاهر فى قصائد مجموعة (***Malibongwe***). قصيدة "تتسونجو" وغيرها تستخدم منظورا نوعيا لتقديم تاريخ الانشقاق فى جنوب أفريقيا، ولتمجيد النساء باعتبارهن أمهات، وبالتالى تعبئ جمهورهن.

الشعر العمالى المعاصر نشأ فى (***Kwazulu/ Natal***) وكان رأس الحربة فيه أعضاء اتحاد عمالى نشط قاموا بتأسيس عدد من المراكز الثقافية. يشير "آرى سيتاس: ***Ari Sitas*** محرر (***Black Mamba Risina***) إلى أن تلك المجموعة المختارة ونظيرتها (***Izinsingizi***) تضم قصائد كتبت لكى تُؤدَّى فى التجمعات الجماهيرية والعمالية والملتقيات الاجتماعية على اختلاف أنواعها"(٢٤)؛ وعلى الرغم من أن معظم قصائد المجموعة لشعراء من الرجال

(سبعة شعراء وشاعرتان)، فإن الأصوات النسائية شديدة التميز. قصائد "نيس مالانچى: *Nise Malange*"، أشهر شاعرة عمالية، تتناول موضوعات مثل البطالة ونشاط اتحاد العمال والنضال الاجتماعى للمرأة. قصيدة "أول مايو *1985*" تبدأ بالتحية والتهنئة لعمال جنوب أفريقيا بمناسبة العيد العالمى للعمال بسؤال بلاغى: "من ذا الذى لا يستطيع أن يتصور هذا اليوم من بين كل العمال المضطهدين"؟، ويتبع ذلك دعوة للمقاومة:

الملايين من العمال عاطلون،

الملايين من العمال مهددون بالاستغناء عنهم،

الملايين من الناس يموتون جوعا.

**

هذا يوم ينبغى أن يعيد العمال فيه تنظيم صفوفهم،

هذا يوم تتحد فيه الطبقات العمالة [...]

هذا يوم تتحد فيه المنظمات العمالية،

وتتخذ قرارا(٢٥).

كل ملامح الشعر الأدائى واضحة فى خطاب هذه القصيدة "الذى يتصف بالإضافة والإجمال والإطناب"، مثل التكرار الإستراتيچى لكى يظل القرار الذى تقترحه "مالانچى" على المسار(٢٦). القصيدة تنتهى بتحية "المضارين والعاطلين والمضطهدين والقابعين فى السجون والمنافى"، وبتقديم التحية لعيد العمال. مثل هذه القصائد، كما يقول سيتاس" يفقد الكثير من قوته

الشفهية على الصفحات المطبوعة، فالإحساس بالأغنية وموسيقاها يقل، كما تضعف طبيعتها الارتجالية، وتختفى الاستجابات الجماهيرية التى تصاحب التلاوة"[٢٧]. عندما قدمت قصيدة "أول مايو ١٩٨٥" لأول مرة فى حشد جماهيرى، كانت بمثابة شكل هجين من الـ (*izibongo*) (قصائد المديح القديمة) مع تعرض استطرادى للأبارتيد.

قصيدة "مالانچى": "أم الوردية الليلية"، التى تتناول النقلة المزدوجة للمرأة، هى نموذج واضح لشعر المرأة العاملة فى ذاتيتها الثورية وطبيعتها الحركية. حدة القصيدة تأتى من صوت المتكلم القلق، بينما تكمن طاقتها فى الايقاع والاحتفاء بالمقاومة الجماعية.

مثقلة بحمل مزدوج

فى البيت

أطفالى بلا رعاية

قلق

فى العمل

رئيس مُصِرٌ على أننا

لابد من أن نكون شاكرين للفرص

التى يمنحها للنساء

لكى يتم استغلالهن

قلق

وأنا مكبلة بهذه الأعباء

"الوردية الليلية"

التى تعود على البيت بأجر زهيد(٢٨).

هذه الأم الوحيدة، دون أى اكتراث بها، ودون أى اهتمام اجتماعى بأطفالها، تقوم برعايتهم نهارا، وتقوم بتنظيف المكاتب ليلا، "ضائعة فى تلك البنايات الضخمة/ منسية ومهملة/ مستغلة/ وأنت نائم". الضمير "أنت" هنا، يكشف عن الجمهور الذى يستهدفه المتكلم: "الشخص الذى يقوم بالاستغلال. هذه العاملة المكلومة الغاضبة تتكلم بالإنابة عن غيرها من النساء: "أمهات غير متزوجات، أرامل، نساء أكبر سنا، مهاجرات ولكنهن أمهات أيا كانت الظروف"، وفى آخر القصيدة توثق "مالانچى" الموقف التضامنى للمرأة السودداء:

ننظف

وننظف

نتساند لكى نقوم معا

نقاوم الاستغلال.

كما نجد تمثيلا أكثر رثاء لصمود المرأة فى قصيدة للشاعرة "سانا نايدو: *Sana Naidoo*"، بعنوان "أنا أذكر" تحيى فيها امرأة ريفية عادية،

تسير حافية القدمين... صلبة...

تقطع الدروب المتربة، المتعرجة..

تعبر حقولا مزروعة بالأشواك

[...] رضيعها، حزمة مربوطة على ظهرها[٢٩].

عندما تصل هذه المرأة إلى بيتها في موطنها البديل، يكون قد هدها التعب فلا تستطيع أن تنام، لكنها "لابد من أن تنام"، لكي تكون على استعداد لاستقبال "الأحزان والآلام التي لابد من أن يأتي بها اليوم الجديد". متقمصة نساء القرى الأخريات، تحيي "تايدو" كدح المرأة في المنازل وفي المكاتب والمصانع.

الشاعرتان ("مالانچي و"تايدو" تبرزان بوضوح كيف أن النوع جزء مهم من هوية المرأة المبدعة، مثل الجنس، فنحن نُهَاجَمُ دائما باعتبارنا نساء في أي عمل نقوم به، ولابد من أن نتحلى بالشجاعة لكي ننجح"[٣٠]، كما قالت "مالانچي" في ١٩٩٥؛ وكما أكدت "تايدو" في منتدى للكتاب عقد في العام نفسه:

> **أكتب باعتباري امرأة من أجل المرأة. أحاول أن أتناول، بكل أمانة، تجاربي الخاصة، المظالم التي تحملتها باعتباري امرأة، التقاليد التي تجرأت على الخروج عنها. أكتب عن نجاحي في البقاء في مجتمع يسيطر عليه الرجل، وقبل كل شيء عن التغيرات الإيجابية التي صنعتها في حياتي، وتلك التي ما زلت أريد أن أصنعها. إنها دعوة للنساء لكي يتطلعن إلى مثل ذلك[٣١].**

في تأكيدهن المزدوج على التضامن العرقي والتمكين النوعي، سبقت الشاعرات العاملات ظهور الحركة النسوية في جنوب أفريقيا أثناء عملية التحول الديمقراطي، وكان المؤتمر الذي عقد في ١٩٨٨، عن أدب

المرأة (برعاية اتحاد كتاب جنوب أفريقيا)، شاهـدا علـى غلبـة الأصـوات النسوية البازغة.أنطولوچيا المؤتمر تؤكد كتابة المرأة باللغات الأصلية، كما يعبر عنه عنوانها المكتوب بـ الخوسو والزولو والإنجليزية: (*Buang Basadi Khulumani Makhosikazi Women Speak.*) وهذه الأنطولوچيا قصائد ومقتطفات من الجلسات النقاشية التى تناولت شعر العاملات ومشروعات محو الأمية وصورة المرأة فى أدب جنوب أفريقيا. فى حوار بعنوان "كسر حاجز الصمت" بين شاعرات سوداوات، عبرت الشاعرة "بويتوميلو موفوكنج: *Boitumelo Mofokeng*" عن استيائها الشديد لقلة عدد من بقين يكتبن من فترة "سويتو: *Soweto*"، معتبرة غياب شبكة كاتبات وتقصير "ستافرايدر: *Staffrider*" (مجلة اتحاد الكتاب) فى دعم الكاتبات أهم المعوقات، كما هاجمت النقاد الرجال بسبب انحيازهم لنوعهم، ودعت النساء للعمل والكتابة عن تجربتهن مع التمييز. معاناة النساء السوداوات كبيرة بسبب العرق والنوع، كما أن الأعراف السائدة تضعهن فى مرتبة أقل من مرتبة الرجال، يضاف إلى ذلك أنهن إذا كن يخضعن للاستغلال الاقتصادى مثل الرجال، فإن هناك فى الوقت نفسه استغلالاً جنسيًا لهن من قبل الرجال؛ كما ترى أن أدبا يكتبه هؤلاء النساء أو تجارب يسجلنها ستكون توثيقا اجتماعيا مهما لحياتهن"[٣٢]. قصائد "موفوكنج" نفسها تؤكد الدعوة للتحرر والخلاص:

حرروا روحى

من القيود

من أصفاد الاسترقاق

حرروا روحى

من الأغلال

من الاضطهاد الجنسى

حرروا عقلى

حرروا قلبى(٣٣).

تحديدها الاضطهاد الجنسى باعتباره مشكلة، يتناقض دراميا مع استخفاف سابق لشاعر (*Malibongwe*) لـــ "حركة تحرر المرأة المشوهة"(٣٤)، والواقع أن "موفوكنج" قدمت للمشاركات فى المؤتمر بيانا نسويا:

> **دعونا نزيل الحواجز. دعونا نكسر حاجز الصمت، دعونا نقف لنقول ما نريد قبل أن يقوم الرجال بذلك من أجلنا. دعونا نقاوم العقبات الاجتماعية والسياسية التى تمنعنا من احتلال مواقعنا المستحقة فى المجتمع [...]. دعونا نجد المزيد من الوسائل لكى نشرح موقفنا، ولماذا نريد أن نكون جزءا من المجتمع بكامله. لا تجعلننا ننتظر أن نكون عارا لأولادنا وأحفادنا من بعدنا. نحن مدينات لهم. المستقبل لهم(٣٥).**

على خلاف شعراء (*Malibongwe*) واجهت "موفوكنج" النظام الأبوى مباشرة مستخدمة بلاغة أمومية مقاتلة لخدمة تحرير المرأة.

على الرغم من أن بلاغة "روزالين نابو: *Roseline Naapo*" أقل حدة فى نزعتها القتالية، فإن شعرها، بالمثل، يخدم النزعة النسوية بتوثيقه للحياة

الصعبة التى تعيشها عاملات المنازل وحيدات فى أكواخ صغيرة خارج البيوت البيضاء. هنا غير مسموح لهن باستقبال زائرين، الأجور هزيلة، مجبرات على رعاية أطفال البيض، ونادرا ما يرين أبناءهن، عندما يكبرن فى السن يكون الطرد من الخدمة فى انتظارهن:

سيدتى،

تذكرى عندما كنتُ صغيرة وسعيدة،

تذكرى عندما كنت أستطيع أن ألبى ما تريدين

فى وقته،

أنا الآن مسنة

هل خطر ببالك، ولو مرة،

أننى اليوم، فى حاجة إليك،

كما كنت أنت، فى حاجة إلىَّ

على مدى ستة عشر عاما

عملت فيها لديك ؟(٣٦).

خطاب "تابو" المباشر يفضح خطأ أى رؤية تحمل حنينا إلى علاقة أخوة بين الأعراق على ضوء الاستغلال الأبيض الواقع على النساء السوداوات، لكنها بمواجهة "السيدة البيضاء" تترك الباب مفتوحا أمام تحول فى العلاقة. فى المؤتمر الذى عقد برعاية اتحاد الكتاب، كانت "تابو" تشجع عاملات المنازل الأميات وتحفزهن على رواية قصصهن. "قُلْن كل ما

يمكنكن قوله حتى وإن كنتن لا تستطعن الكتابة. سيكتبه أى شخص قريب منكن، ويمكن أن يصدر فى هيئة كتاب"(٣٧). ومثل "موفوكنج" و"تابو"، كانت "تيس مالانچى" تحث المنظمات الأهلية على تحدى التفرقة على أساس النوع، كما تحث النساء السوداوات على أن يكتبن:

قصص النضال من أجل تغيير التوجهات الأبوية، المشاركة فى التحول المزدوج والحصول على أجور أعلى وظروف عمل أفضل وكلها قضايا مفروضة على أچندات المنظمات، ومادامت الثقافة ليست جزءا من الأچندة نفسها، فإن النساء يفقدن وسيلة مهمة لإحداث تحـــول ثقافى(٣٨).

لتقييم أهمية شعر المرأة السوداء فى تلك المرحلة التاريخية، سيكون من المفيد استدعاء إطاره الاجتماعى والسياسى، وسيكون الاستدعاء هذه المرة من خلال عدسة "چيرمى كرونين: ***Jeremy Cronin***"، أحد أبرز النشطاء، الذى تظل مقالاته فى الثمانينيات معبرة عن رؤية نافذة لدور شعر "التمرد والعصيان"، ويرى أنه شكل من الخطاب المناهض للهيمنة، وأنه:

لا يمكن فهمه إلا فى علاقته بسلسلة طويلة من الممارسات الشفاهية والتعبيرية التقليدية: الأغانى، الترانيم، الشعـــارات، موشحات الجنـــازات، الأحـــاديث السياسية، المواعظ، العبارات المكتوبـــة على الجدران. لا يمكن فهمه إلا فى إطار أسلوبه الرئيسى فى التمثيل والتلقى [...]، لا بد من أن نضعه فى إطار موجة الانتفاضـــات المنتشـــرة، الاعتصامـــات الجماهيريـــــة،

الإضرابات السياسية، عمليات المقاطعة الاستهلاكية، الجنازات السياسية الكبيرة (التى تضم قرابة سبعين ألف نسمة فى المرة الواحدة)، فى احتلال المصانع ومقاطعة الإيجارات والانقطاع عن المدارس والجامعات، فى التجمعات الجماهيرية والمواجهات الجسدية مع قوات الأمن أمام الحواجز والموانع[٣٩].

"كرونين"، فى تحليله يتناول التقنيات اللفظية مثل المبالغة الصوتية وإطالـــة المقاطـــع الأخيـــرة التى تعطـــى بعض الكلمـــات الإنجليزية قواما ورنة أفريقية[٤٠]. (كلمة "*Capitalism*"، على سبيل المثـــال، تنطـــق "*Cuppat-ta-lismmmmma*")، كما يتناول كيفية تأثير هذه الأساليب الفنية الشعرية فى الجماهير عندما يستمعون إليها على هذا النحو[٤١]. وعلى الرغم من أن القصائد التى يقوم "كرونين" بتحليلها كانت تُؤدَّى فى الغالب الأعم بواسطة فنانين سود من الرجال، فإن رؤيته النقدية النافذة تنطبق بالمثل على شعر "المتمردات". شعراء الـــ (*Malibongwe*) مثل "مابوزا" و"نتسونجو" كانوا يتهكمون على مهندسى الأبارتيد ويحشدون الجماهير عن طريق الراديو، بينما كانت شاعرات العمال مثل "مالانچى" و"تايدو" يلهمن النشطاء فى احتفالات أول مايو ويتحدثن عن بؤس نساء الريف أمام سكان المدن، وهكذا كان شعر المقاومة "يجمع ويعبئ جماهير كبيرة. كان يحولهم إلى "جمع" قادر على مواجهة قوات شرطة وجيش باطشة جيدة التجهيز. هذا الشعر المقاوم فتح _ عنوة _ فضاء أمام الناس لكى يحكموا أنفسهم فى هذه البلاد التى ولدوا على أرضها"[٤٢]. ربما يكون "كرونين" مبالغا فى مزاعمه، إذ لم يحدث

أن حم أى أدب للمقاومة المواطنين السود من بطــش الشرطــة أو هَزَم الأبارتيد ، كل ما هنالك أنه كان يشحن المنشقين ويسهم فى عملية التحول السياسى.

قضية تلقى شعر المقاومة فى جنوب أفريقيا بعد الأبارتيد، قضية شائكة. فى مقالة مكتوبة بالمشاركة نشرت فى ١٩٩٥، طرح أعضاء "مشروع ديربان للثقافة والحياة العملية" تساؤلا حزينا: "هل سيتذكر أحد هذه الأوقات التى نعيشها من خلال أعمالنا؟"[٤٣]، على مدى التاريخ، كان الفنانون الثوريون يتعرضون لخطر الاستخفاف بأعمالهم وربما نسيانها بمجرد انقضاء الظرف أو انتهاء الأزمة. ما حدث هو أن التأكيد المتزايد والتركيز على شعر النضال باعتباره الكتابة الوحيدة الملائمة، أحدث حركة ارتجاعية فى ١٩٨٩ تقريبا، وهو ما يتبدى فى دعوة الناشط "ألبى ساكس: ***Albie Sachs***" لفترة توقف لمدة خمس سنوات، عن دعوى أن "الثقافة سلاح مقاومة"، وذلك بهدف تحرير الفنانيين الذين "مازالو واقعين فى شرك جيتوهات خيال الأبارتيد"، "وإسقاط عبء المعاناة عن كواهلهم"[٤٤]. وعلى الرغم من الجدل الشديد الذى أثاره هذا الرأى بين النشطاء والباحثين، كانت الأغلبية تؤيد موقف "ساكس"، ويرون أن على نقاد الأدب اجتراح عناصر ومحددات أوسع بدلا من تلك الضيقة" – عندما يكون المعيار هو مع أو ضد الأبارتيد – وأن على الفنانين أن "يكتبوا قصائد أفضل ويصنعوا أفلاما أفضل ويؤلفون موسيقى أفضل"[٤٥]. بحسب الظواهر، كانت هذه الأهداف الإبداعية تبدو معقولة، وكان "ساكس" يعترف بالإسهامات التى قدمها الفن المناهض للأبارتيد. الناقد الثقافى "تجابولو نديبل: ***Njabulo Ndebele***" يشارك "ساكس" قلقه بخصوص هيمنة فن النضال: "كيف يمكن أن نحرر أنفسنا من مفاهيم الثقافة المرتبطة بروح الاضطهاد؟"[٤٦]. ونتيجة جزئية لهذا الجدال، كان أن انحسر شعر النضال من عالم الأضواء الأدبية، وبدأ الشعراء "المناضلون"

يعانون "أزمة وضع" فى الثقافة الناشئة(٤٧). فى تناقض نوعى قد يبدو مثيرا للسخرية، يقال إن الشعراء (الرجال) كانوا مهمشين أكثر من الشاعرات إلى حد ما، وذلك لأن الموضوعات التى كان النساء يتناولنها تعبر عن "جنوب أفريقيا جديدة"، تتبنى المساواة العرقية والنوعية.

انتعش الدرس النقدى لأدب المرأة السوداء إلى حد كبير فى أوائل التسعينيات مع اكتساب الحركة النسوية زخما جديدا ونفوذا قويا، من خلال شهرة "تحالف النساء القومى: ***Women's National Coalition*** "(***WNC***)، وهو "منظمة مظلة"، تضم *560* عضوا من الجمعيات النسائية من مختلف الأطياف السياسية، بدأت حوارات معمقة حول حقوق النوع والدستور الجديد. قام التحالف، بقيادة "فرين چنوالا: ***Frene Ginwala*** " مدير البحوث فى الـــ "***ANC***" (الآن رئيس برلمان جنوب أفريقيا) بوضع "ميثاق نسائى" يضاف إلى قوانين الحقوق المعمول بها فى الدولة. يضاف إلى ذلك تحدى التحالف "***WNC***" لكل من الأبارتيد والسلطة الأبوية. بتأثير وإلهام من التحالف وحركة نساء المناطق الريفية التى كانت تكافح الأمية بين القرويات، تطورت حركة نسوية سوداء فى جنوب أفريقيا حول ثلاثة افتراضات هى: أن هويات النساء تتشكل بناء على تواشج عوامل العرق والطبقة والاضطهاد النوعى، وأن النضال النسوى لابد من أن يحتوى بداخله الكفاح من أجل التحرر من "الدولة البيضاء الوحشية"، وأن النساء لابد من أن "تتحدى وتغير السلطة الأبوية السوداء، على الرغم من أن الرجال السود كانوا حلفاءنا دائما فى صراعنا من أجل التحرر الوطنى"(٤٨).

فى الوسط الأكاديمى، وَسَّعَ دعاة النسوية مجال اهتمامهم ليشمل شعر النضال وشعر العمال والشعر المناهض للتفرقة على أساس النوع. بعض التحليلات أثار جدلا كبيرا: فنجد "سيسلى لوكيت: ***Cecily Lockett***" – على سبيل المثال – تطالب بضرورة أن يتبنى الدارسون والباحثون البيض "خطابا أكثر تعاطفا مع المرأة" لتحليل كتابة المرأة السوداء التى تعتبرها ذات قيمة "اجتماعية تاريخية بالأساس"[٤٩]. وهناك بين دعاة النسوية البيض من هم أكثر تبصرا: فالناقدة "ليندا جيلفيلان: ***Lynda Gilfillan***" تجادل – عن حق – بأن قصائد ***Malibongwe*** كانت مهمة بالنسبة للتطور التاريخى للـ ***"ANC"***، والناقدة "دوروثى دريفر: ***Dorothy Driver*** " تستنتج – منطقيا – أن كثيرا من النساء السوداوات فى التسعينيات، كن يجدن فى الكتابة حيزا "لاكتشاف أو خلق ذوات جديدة، بعيدا عن "خداع التلاحم"، ذلك النظام السياسى الذى ينمطهن فى عيون الآخر"[٥٠].

الناقد الأمريكى "أنتونى أوبراين: ***Anthony O`Brien***" خصص فى دراسته عن أدب جنوب أفريقيا، فصلا لشعر "مالانچى"، كما أشاد بالشعر النسوى والعمالى "باعتباره بداية الاندفاعة الراديكالية الأهم فى تحويل ثقافة جنوب أفريقيا إلى ما هو أبعد من تطبيعها فى الصورة الذهنية للرأسمالية الغربية"[٥١].

وفى أحد أعداد مجلة (***Current Writing***) (صدر فى ***1990***، وكان مخصصا للنقد النسوى)، تناول دعاة النسوية السوداء كتاب (***Buang Basadi***)، فامتدحت "زوى ويكومب: ***Zoe Wicomb***" كلا من "موفوكنج" و"مالانچى"

لقرارهما "بعدم حماية السلطة الأبوية" فى تحليلهما لمعوقات كتابة المرأة(٥٢). زَعْم "مالانچى" أنك ليس من الضرورى أن تكون صاحب موهبة خاصة لكى تحكى أو تكتب قصة"، أثار انتقاد "سيسى ماكاچى: ***Sisi Maqagi***" التى اعتبرت ذلك أحد الأعراض التى جعلت النساء االسوداوات، على الرغم من مقاومتهن الواعية، يقبلن دون إدراك صورة عن أنفسهن تنتقص من قدرهن"(٥٣). كما أبدت "ويكومب" قلقها بالنسبة لسذاجة الكاتبات السوداوات، كما عبر عنها تأكيد "تاپو" ضرورة بحث الكاتبات الأميات عمن يكتب لهن:

> **بصرف النظر عن تقديم نموذج جديد للفن والكتابة (من ذا الذى يمكن أن يقبل بأمية الكاتب!)، فإن ذلك يكشف لنا عن جانب من شروط إنتاج النص وعن المواقف الساذجة من النص المعالج، كما يشير إلى مجال تساؤل حيث تتصارع الأصوات للهيمنة على النص. إن ثقافتنا لتفخر بوجود عدد من تلك الكتابات البيوجرافية والأوتوبيوجرافية الملتبسة لخادمات أميات كتبتها نساء من البيض، لا يمكن طمس أصواتهن(٥٤).**

بدفاعهم عن الإهتمام بكيفية إنتاج المعنى النصى إلى جانب المضمون، فإن أكاديميين مثل "ماكاچى" و"ويكومب" كانوا، فى نظر بعض الكاتبات، غير عمليين أو مغرقين فى النظرية، وفى نظر آخرين نقادا شديدى القسوة.

بالإضافة إلى تقييم التلقى النسوى لشعر المرأة السوداء فى الثمانينيات، من المهم أن نأخذ بعين الاعتبار مدى إسهام ذلك المنجز الكتابى فى مجال دراسات أدب جنوب أفريقيا. هذا الشعر يقدم، من وجهة نظرى، ثلاثة إسهامات رئيسية هى: رؤية جديدة وبصيرة فيما يتعلق بالهجنة النصية واستعارات جغرافية ومكانية قوية وطازجة ودورا متميزا فى إعادة تقييم الأدب الشفاهى. بالنسبة لقضايا الهجنة، هناك مسلمة نقدية مقبولة على نطاق واسع مفادها؛ أن الدال المعاصر "أدب جنوب أفريقيا"، يمكن وصفه إما بأنه ممزق أو بأنه ينبثق مجددا. أحد مكونات النظرة الأولى فى رأى "ليون دى كوك: ***Leon de Kock***" أن أى مفهوم لأدب قومى متكامل ينطوى على "تمزق مرجعى"، وذلك بسبب تعدد اللغات والثقافات والأشكال التى تمثلها أغنيات الحطابين الشفهية والملحمة الهولندية للاحتلال الكولونيالى والغنائيات الإنجليزية العابرة للحدود القومية والقصيدة الجديدة بالأفريكانية. وتلك كلها أمثلة من "المشهد الجنوب أفريقى المتعدد اللغات"(٥٥).

بوصفه نتيجة لتاريخ الكولونيالية والأبارتيد، يظل النشر باللغة الإنجليزية صاحب النصيب الأكبر فى مجال الأدب، لكنه لا يقدم سوى جزء قليل من الشعر الموجود. بسبب هذه الهجنة المربكة، لا يمكننا اعتبار أدب جنوب أفريقيا حقلا متكاملا، إنه موجود فقط فى "بلاغة اللفق" حيث يتم لفق وتشبيك الاختلافات والتماثلات معا"، وحيث تلوح "ظلال الإزدواجية الاستطرادية(٥٦).

على النقيض من ذلك، تراها الناقدة "إنجريد دى كوك: ***Ingrid de Kok***" هجنة صحية، تلك الموجودة فى أدب جنوب أفريقيا، يدعهما إعادة تقييم وإعـــادة اختـــراع مـــا بعد قوميـــة. "دى كـــوك" تفضل استكشاف "النسيج الاتصالى"[٥٧]، فى هذا الأدب على الرغم من وجود رؤية "ثنوية" تعتبره مثقلا "بقسوة الماضى" و"ضبابية المستقبل"؛ وبينما تعترف بأن متون النصوص المكتوبة والشفهية المصنفة جنوب أفريقية تحتوى على حاشيات وفجـــوات، فإنها ترى تلك الهجنة مدهشة. "أدب جنوب أفريقيا يتفاعل فى سوق كونية، والمؤثرات البينية داخل البلاد تزداد غنى نتيجة المبادلات التى تتم بينها ومختلف الأشكال والممارسات العالمية"[٥٨]. وبينما تظهر "ظلال الازدواجية" فى الخطاب المستقطب عرقيا لبعض قصائد الـــ (***Malibongwe***)، فـــإن الشعـــر النســـوى والعمالـــى يبتعـــد عن لغة الثنائيات ليقدم ذلك "النسيج الاتصالى" الذى تتكلم عنه "دى كوك". يضاف إلى ذلك أن شاعرات (***Buang Basadi*** ونقادهن فى مجلة: ***Current Writing***) يتفاعلن بقوة مع سوق أدبية كونية. كلتاهما، "موفوكنج" و"ويكومب" تعترفان "بالتأثير المتبادل" بين الكاتبات الأفريقيات، والأفريقيات/البريطانيات والأفريقيات/ الأمريكيات، على أعمالهن، وبخاصة "بيسى هيد –***Bessie Head***" و"ميريام تلالى: ***Miriam –Tlali***" و"هازيل كاربى: ***Hazel Carby***" و"تونى موريسون: ***Toni Morrison***" و"أليس ووكر: ***Alice Walker***"[٥٩]. وأخيرا، فإن هذه الهجنة الصحية للشعر النضالى والعمالى والنسوى تتبدى فى تلك "الخلطة" السلسة من الإنجليزية واللغات الأصلية.

أما بالنسبة للإسهام الثانى فى دراسات أدب جنوب أفريقيا، الخاص بالاستعارات الجغرافية والمكانية الجديدة، فإن شعر المرأة السوداء يقدم وجهات نظر جديدة فى موضوع مألوف. فى جنوب أفريقيا، يظهر المشهد الطبيعى والتخوم وسلاسل التلال والممرات الضيقة، كلها تظهر بقوة كمجازات نقدية وشعرية. الروائى الأبيض المنشق "بريتين بريتينباخ: **_Breyten Breytenbach_**"–، يؤرخ للكولونيالية وما بعد الكولونيالية باستعارات نوعية وهجينة من وحى البيئة:

> **ما أود الكتابة عنه هو الاختراق والتوسع والمناوشة والتزاوج والاختلاط والانفصال وإعادة تجميع الناس والثقافات، عملية التهجين بين الرجال والنساء بالتبادل، بواسطة السماء والمطر والرياح والتربة(٦٠).**

ومثله، الناقد "ستيفن جراى: **_Stephen Gray_**"، يحلل أدب جنوب أفريقيا باعتبـــاره شكـــلا مـــن أشكـــال "اجتيـــاز التخوم" واتجارا عبر حواجز لغوية وعرقيـــة ونوعية واجتماعية واقتصادية(٦١). مجموعات **_Malibongwe_** و **_Black Manba Rising_** و **_Izinsingizi_** و **_Buang Basadi_**، مليئة بالاستعارات من عالم الارتباط بالأرض واجتياز التخوم بين الأنواع، فنحن نذكر على سبيل المثال احتفاء مابوزا بـــ "مانجوانج" بهويتها الأصلية باعتبارها مكانًا لتجمع النمور وهويتها الجديدة بوصفه موقعًا للنضال. وهناك التمثيل الشعرى عند "مالانچى" لطفولتها غير المستقرة، بالمعنى الجغرافى، حيث تنقلت أسرتها بين كوخ حقير فى "ڤرايجروند"، ومسكن بدون كهرباء فى "نيانچا

إيست"، ثم إلى حياة مختلفة تماما فى أماكن لتجميع روث البقر... والتجول فى الغابة لجمع الحطب"(٦٢). وكما أشارت "ريتا برنارد: ***Rita Bernard***" فى "فهرست كل المواقع الإستراتيجية للنضال: ***Cataloguing all strategic sites of struggle***"-، فإن الشعر المناهض للأبارتيد قدم صيغة مهمة لرسم خريطة معرفية "أصبحت من خلالها مواقع الإقصاء أماكن للتمكين"(٦٣). شعر المرأة السوداء أسهم فى رسم هذه الخريطة المعرفية بما قدمه من إضاءات حول تحول هذه المواقع والأماكن الخاصة بالإقصاء العرقى والنوعى إلى مواقع وأماكن للمقاومة والتذكر.

وبالنسبة للإسهام الثالث فى دراسات أدب جنوب أفريقيا، وهو التركيز على الشفاهية، فإن شعر المرأة السوداء فى الثمانينيات، سبق جهود دارسى التاريخ المحدثين لإعادة تقييم الأهمية الثقافية للشعر الشفاهى عندما كانت جنوب أفريقيا تحاول تجديد سياسات حكمها وفنونها؛ وكان الجدال الأهم هو؛ ما إذا كانت الأشكال الشفاهية تمثل نوعا أدبيا أفريقيا أصيلا، "ما قبل كولونيالى"، أو أنها "مهجنة" على نحو إشكالى. الباحث "ماسيزى كونين: ***Masizi Kunene***" يلقى الضوء على هذا الأمر: "بالنسبة للأفارقة، انتهك الأدب المكتوب إحدى أهم العقائد الأدبية بخصخصته للأدب"، حيث إن قيمته التقليدية تكاثرت "بتوزعها فى سياقات اجتماعية منظمة"(٦٤). بربطه الكتابة سلبا بالخصخصة، والشفاهية إيجابا بالمجتمعية، يبدو أن "كونين" يدعم فكرة أن الأشكال الشفاهية "أفريقية تماما". غير أن شعر المرأة السوداء المناهض للأبارتيد يتحدى مثل هذا التوصيف، وكذلك شعر النضال بشكل عام، لأنه كان عادة ما يكتب وينشر بالإنجليزية. ورغم ذلك كان ينتشر شفاهة

ومجتمعيا. "إيزابيل هوفمير: *Isabel Hofmeyr*" ناقدة أخرى تحتفى بهجنة الأدب الشفاهى وتدعى أن دراسته لا تنتمى إلى فضاء "تقليدى" نوعا ما، وإنما إلى عالم معاصر معولم، تتنافس فيه الأشكال الشفاهية وتدور وتتفاعل وتتغير مع مختلف الأشكال الثقافية الأخرى"(٦٥). قصائد المرأة المناضلة والعاملة تكشف عن القوة الكامنة لهذه التفاعلات، حيث إنها تنتهك الافتراضات النوعية للـــ (*Izibongo*) بتصويرها لنساء منهن يمتدحن نظيرتهن علنا.

على الرغم من أن أدب المقاومة فى جنوب أفريقيا لا يتم تناوله عادة فى إطار الحرب الباردة، تبدو عملية إعادة تأطيره هذه ضرورية. فى آخر الأمر، اتسعت رقعة الكتابة المناهضة للأبارتيد فى الثمانينيات بسبب الدعم الذى كان النظام العنصرى يتلقاه من الرئيس الأمريكى "رونالد ريجان:- *Ronald Regan*"، الذى كان يندد بالعلاقة بين حركة المقاومة والشيوعية ويتعاطف مع الحزب القومى. كان "ريجان"، فى تحد لإدارة الكونجرس وتلبية لرغبة المحافظين، ينتهج سياسة "ارتباط محافظ" بحكومة الأبارتيد، التى صدم الجميع عندما امتدحها لأنها "استأصلت الفصل العنصرى الذى كان موجودا فى بلادنا ذات يوم"(٦٦). على النقيض من ذلك، فربما تكون العقوبات الاقتصادية والمقاطعة الثقافية التى فرضتها دول أوربية تقدمية، وبعض المدن والفنانين الأمريكيين على جنوب أفريقيا فى الثمانينيات، ربما تكون قد عجلت بتفسخ الحزب القومى والتفاوض من أجل إطلاق سراح "نيلسون مانديلا" من السجن وانتصار الـــ (*ANC*) الديمقراطى الجديد(٦٧).

لقد أسهم شعر المرأة السوداء فى أدب الحرب الباردة بفضحه فظائع دولة الأبارتيد وباحتفائه بالمقاومة والمناضلين، وإصراره على أن النوع فى القلب من الأچندة السياسية للـ *ANC*. هذا الشعر بتوسيعه لحدود الذاكرة التاريخية، يواصل العمل ضد النسيان.

الهوامش

(*1*) انظر على سبيل المثال:

Richard M. Freed, "The Russians Are Coming! The Russians Are Coming: Pageantry and Patriotism in Cold War America" (1998); Ron Robin, "The Making of the Cold War Enemy: Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex" (2001); and Stephen J. Whitefield, "The Culture of the Cold War" (1991).

(2) للمزيد عن أصول وسياسات "الأبارتيد" انظر:

Nigel Worden, "The Making of Modern South Africa: Conquest, Segregation and Apartheid" (1994).

(3) يمكن أن تجد معلومات مفصلة عن أشكال المقاومة في:

A. Marx, "Lessons of Struggle: South African Internal Opposition, 1960 -1990", (1992).

(4) Barney Mthombothi, "Introduction" in Fatima Meer, ed., "Resistance in the Townships", (Durban: Madiba Publications, 1989), pp. 2-8.

(5) Gordimer, "Writers in South Africa: The New Black Poets", in Roland Smith, ed., "Exile and Tradition", (London: Longman and Dalhousie University Press, 1976), p. 134.

(6) Shava, " A People's Voice: Black South African Writing in the Twentieth Century", (London: Zed Books, 1989), pp. 3- 9.

(7) لمزيد من التفاصيل عن تاريخ المرأة في جنوب أفريقيا، انظر الفيديو:

"You Have Struck a Rock: Women and Struggle in South Africa", "Berkeley: South Africa Media Project, 1986); and Judy Kimble and Elaine Unterhatter, "We Opened the Road for You, You Must Go Forward": ANC Women's Struggle, 1912- 1982", "Feminist Review", 12 (1982), pp. 11- 35.

(8) Albie Sachs, "Preparing Ourselves for Freedom", in Ingrid de Kok and Karen Press, eds, "Spring is Rebellious: Arguments about Cultural Freedom", (Cape Town: Buchu Books, 1990), p. 19.

(9) Stacey Stent, "The Wrong Ripple", in de Kok and Press, eds, "Spring Is Rebellious", p. 74, Sachs, "Preparing Ourselves", p. 20.

(10) *De Kok, "Standing in the Doorway: A Preface", "World Literature Today", 70: 1 (1969), pp. 4- 8.*

(11) *DeShazer, "A Poetics of Resistance: Women Writing in El Salvador, South Africa and the United States", "Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994), pp. 133- 231.*

(12) *Molefe, ed., "Forward" to Molefe, "Malibongwe – ANC Women: Poetry Is Also Their Struggle", (Stockholm: ANC, 1982), p. 4.*

(13) *Ibid., p. 4.*

(14) *Mtshali, "Black Poetry in South Africa", in Christopher Heywood, ed., "Aspects of South African Literature", (London: Heinemann, 1976), p. 127.*

(15) *Mphahlele, "The Tyranny of Place and Aesthetics: The South African Case", in Charles Malan, ed., "Race and Literature" (Pinetown, SA: Owen Burgess Publishers, 1987), p. 54.*

(16) *Nkosi, "Fiction by Black South Africans", in G. D. Killam, ed., African Writers on African Writing", (London: Heinemann, 1973), p. 110.*

(17) *Molefe, "Foreword", p. 4.*

(18) *Bethlehem, "A Primary Need as Strong as Hunger"; The Rhetoric of urgency in South African Literary Culture under Apartheid", Poetics Today, 22: 2 (2001), pp. 366- 72, 381- 3.*

(19) *Molefe, "Foreword", p. 4.*

(20) *Mabuza, "Manguang", in Molefe, ed., "Malibongwe", p. 9, line 8.*

(21) ظهر مصطلح "التاريخانية الجدلية" في:

Barbara Harlow, "Resistance Literature", (New York: Methuen, 1987), p. 37.

(22) *Gunner, "Songs of Innocence and Experience: Women as Composers and Performers of Iziborgo, Zolo Praise Poetry", in Cherry Clayton, ed., "Women and Writing in Southern African: A Critical Anthology", (London: Heinemann, 1989), pp. 11- 12.*

(23) *Ntsongo, "Women Arise", in Molefe, ed., Malbongwe", pp. 49- 50, lines 1- 29.*

(24) *Sitas, "Introduction" to Sitas, ed., "Black Mamba Rising: South African Worker Poets in Struggle", (Durban, Culture and Working Life Publications, 1986), p. 1.*

(25) *Malange, "First May 1985", in Sitas, ed., Black Mamba Rising", p. 53, lines 17- 24.*

(26) *Jeremy Cornin, "Even Under the Rine of Terror…" Insurgent South African Poetry", Research in African Literature, 19 (1988), p. 19.*

(27) *Sitas, "Introduction", pp. 1-2.*

---

(28) *Malange, "Nightshift Mother", in Gill Evill, ed., "Izinsingizi – Loudhailer Lives: South African Poetry from Natal (Durban: Culture and Working Life Publications, 1988), pp. 15- 16, lines 1- 11.*

(29) *Naidoo, "I Remember", in Evill, ed., "Izinsingizi", p. 27, lines 3- 5, 11.*

(30) *Malange, "Speaking in COSAW, ed., Buang Basadi/ Khulumani Makhosikazi/ Women Speak: Conference on Women and Writing (Johannesburg: COSAW Publications, 1989), p. 12.*

(31) *Naidoo, Spaking in M. J. Daymond and Margaret Lenta, "Workshop on Black Women's Writing and Reading", Current Writing: Text and Reception in Southern Africa, 2: 1 (1990), p. 74.*

(32) *Mofokeng, "Speaking in KOSAW", ed., Buang Basadi, p. 8.*

(33) *Mofokeng, "Liberate My Soul", in COSAW, ed., "Buang Basadi, p. 18, lines 4- 11.*

(34) *Gloria Mtungwa, "Militant Beauty", in Molfe, ed., Malibongwe, p. 51.*

(35) *Mofokeng, Speaking in COSAW, ed., Buang Basadi, p. 8.*

(36) *Naapo, "Madam", in COSAW, ed., Buang Basadi, p. 18, lines 1-4, 7, 13- 18.*

(37) *Naapo, Speaking in COSAW, ed., Buang Basadi, p. 10.*

(38) *Malange, Speaking in COSAW, ed., Buang Basadi, p. 12.*

(39) *Cronin, "Under thr Rine of Terror", p. 12.*

(40) *Ibid., p. 14.*

(41) *Ibid., p. 14.*

(42) *Ibid., p. 22.*

(43) *Culture and Working Life Project, "Albie Sachs Must Not Worry", in de Kok and Press, eds, "Spring Is Rebellious", p. 102.*

(44) *Sachs, "Preparing Ourselves", p. 21.*

(45) *Ibid., p. 28.*

(46) *Ndebele, "South African Literature: Rediscovery of the Ordinary (Manchester: Manchester University Press, 1994), p. 124.*

(47) تنسب "ريتا بارنارد" هذه العبارة لـــ "مارك ديفيني"، انظر:

Barnard, "Speaking Places: Prison, Poetry and South African Nation", Research in African Literatures", 32- 3 (2001), http://muse.jhu.edu/journals/research-in-african-literatures (accessed Sept. 2004).

(48) Amanda Kemp, Nozizwe Madlala, Asha Moodley and Elaine Salo, "The Dawn of New Day: Redefining South African Feminism", in Amrita Basu, ed., "The Challenge of Local Feminisms: Women's Movements in Global Perspective", (Boulder: Westview Press, 1995), pp. 133, 144- 54.

(49) Lockett, "Feminism(s) and Writing in English in South Africa", Current Writing: Text and Reception in Southern Africa, 2:1 (1990), pp. 17- 19.

(50)Gilfillan, "Black Women Poets in Exile: The Weapon of Words", Tulsa Studies in Women's Literature", 11: 1 (1992), pp. 79: 80; Driver, "Transformation Through Art: Writing, Representation, and Subjectivity in Recent South African Fiction", World Literature Today, 70: 1 (1996), p. 46.

يعزو (*Driver*) عبارة "خداع التماسك" إلى (*Zoe Wicomb*).

(51) O'Brien, "Against Normalization: Writing Radical Democracy in South Africa" (Durham, NC: Duke University Press, 2001), p. 2.

(52) Wicomb, "To Hear the Variety of Discourses" ", Current Writing: Text and Reception in Southern Africa, 2:1 (1990), p. 39.

(53) Magagi, "Who Theorizes?", ", Current Writing: Text and Reception in Southern Africa, 2:1 (1990), p.24.

(54) Wicomb, "To Hear the Variety of Discourses", p. 40.

(55) De Kock, "South Africa in the Global Imaginary: An Introduction", Poetics Today., pp. 282- 6.

(56) Ibid., p. 282- 6.

(57) De Kock, "Standing in the Doorway", p. 6.

(58) Ibid., p. 7.

(59) Daymond and Lenta, "Workshop", p. 85; Wicomb, "To Hear the Variety of Discourses", pp., 35- 44.

(60) Breytenbach, "Dog Heart: A Travel Memoir", (Cape Town: Human and Rousseau Courses", pp. 35- 44.

---

(61) Gray, "Some Problems of Writing Historiography in Southern Africa", Literator, 10: 2 (1989), p. 21.

(62) Malange, "A Time of Madness", in Evill, ed., Izinsingizi, pp. 12- 13, lines 33- 6.

(63) Barnard, "Speaking Places", pp. 10- 11.

(64) Kunene, "Some Aspects of South African Literature", World Literature Today, 70: 1, (1996), p. 16.

(65) Hofmeyr, "Not the Magic Talisman: Rethinking Oral Literature in South Africa", ", World Literature Today, 70: 1, (1996), p. 90 .

(66) David Corn, "Regan's Bloody Legacy", TomPaine. Commen Sense, http://www.tompaine.com (accessed 6 Sept. 2004); وانظر أيضا: *،Christopher Coker, "The United States and South Africa, 1968- 1985: Constructive Engagement and Its Critics (1986).*

(67) للمزيد عن هذه النقطة، انظر:

Stephen Anzovin, "South Africa: Apartheid and Divertiture", (1987).

(١٢)

أكثر دهاء من المكتب السياسى

السياسة والشعر خلف الستار الحديدى

(بيوتر كوهيڤزاك)

فى قصيدتها "النهاية والبداية" التى كتبتها بعد أربع سنوات من سقوط الشيوعية فى أوربا الشرقية، تتأمل "ڤيسواڤا شيمبورسكا: ***Wislawa Szymborska***" قدرتنا على إبعاد أكثر الأحداث إيلاما واعتبارها فى ذمة التاريخ، وهو ما يدل على أن نسيان الماضى أمر طبيعى وحتمى فى الوقت نفسه. الأكثر من ذلك أنها تبدو مقتنعة بأن القضايا العملية التى يجبرنا قدوم السلام على مـــواجهتها، تصبح هـــى الأكثـــر أهمية بعد انتهاء الصراع، وليس النصر أو الهزيمة. السطر الأول من القصيدة يعلن بجسارة أن "بعد كل حرب، لابد من أن يكون هناك من يقوم بترتيب الأشياء"[1]. عملية الترتيب هذه تتخذ أشكالا عدة، وهى ليست بطولية من الناحية الأخلاقية ولا درامية من الناحية البصرية: لا صوت، لا فرص للتصوير/ الأمر يتطلب سنوات/ كل الكاميرات ذهبت/ إلى حروب أخرى". "شيمبورسكا" تختتم القصيدة بتفكير فى حلول فقد كامل للذاكرة:

من وقت لآخر، لابد من أن يقوم شخص ما،

باستخراج حجج صدئة،

من تحت شجيرة،

ويسحبها إلى مقلب النفايات،

أولئك الذين كانوا يعرفون سبب ذلك كله،

عليهم أن يفسحوا الطريق،

لمن لا يعرفون سوى القليل،

ثم أقل القليل،

بل لا يعرفون شيئا.

عندما ظهرت القصيدة، ربط المراقبون بينها وبين حروب اليوغوسلافيين أكثر منها بنهاية الشيوعية، بما يعنى أنه حتى فى بداية التسعينيات كانت أحداث أكثر أهمية قد بدأت تطغى على نهاية الشيوعية. ربما لا تكون هناك جدوى من محاولة تحديد حدث بعينه يكون قد ألهم الشاعرة كتابة هذه القصيدة، لأن براعتها تعتمد تحديدا على أننا لا نعرف على وجه الدقة أى صراع كان فى ذهنها عندما وضعت القلم على الورق. بالنسبة لأولئك الذين عاشوا – لسوء حظهم – سنوات طويلة فى ظل الحرب الباردة، وما زالوا يتذكرون الحقائق المؤسفة على الجانب الشرقى من الستار الحديدى، ربما تكون القصيدة منبها مؤلما، ولكنها فى الوقت نفسه ترياق فاعل لما يطلق عليه اليوغوسلافيون – وهم محقون فى ذلك – الحنين إلى الماضى اليوغوسلافى:

إلى عالم مثالى لدولة اشتراكية، حيث وظائف مضمونة، ودور حضانة، وإجازات مدفوعة الأجر، ومنشقون، وشرطة سرية، ومظاهرات تجوب الشوارع[٢]. ربما يكون الأكثر تنبيها وإسهاما فى عملية الإفاقة هو؛ اكتشاف الطلاب المعاصرين أن مفاهيم مثل "الاتحاد السوفيتى" و"الانفراج" و"البريسترويكا"، كلها مصطلحات غريبة عنهم، مثلها مثل تلك الخاصة بـــ"الإصلاح" أو"الثورة الفرنسية"[٣]. الأرشيفات التى فتحت حديثا فى كل من أوربا الشرقية وروسيا وفرت مادة للمؤرخين لفترة قصيرة؛ ولكن خطاب الحرب الباردة بشكل عام، حل محله خطاب عن "العودة إلى الأوضاع السابقة" و"التحول" و"العودة إلى أوربا"، وأخيرا عن عضوية الاتحاد الأوربى. بعد ١٩٨٩ مباشرة، انحسر الاهتمام السابق بآداب ولغات أوربا الشرقية، ولم يعكس هذا الاتجاه العام حصول كل من "تشيسواف ميووش: ***Czeslaw Milosz***" و"فيسواڤا شيمبورسكا"، وأخيرا "إيمرى كيرتز: ***Imre Keretesz***" على جائزة نوبل للآداب[٤].

ربما نكون أمام حالة مفادها؛ أن أى حدث تاريخى جلل، لابد من أن يُنسَى لكى يعاد اكتشافه ودراسته بعد عقود من خلال دأب علمى ومن على مسافة موضوعية؛ ولعلنا نعود لنهتم بالأحداث التى طال نسيانها عندما نصل إلى نقطة تكون معرفتنا فيها، كما تقول "شيمبورسكا": "أقل من لا شيء". نجاح كتب "نورمان ديفز: ***Norman Davies***" عن مدينة (***BRESLAU/Wroclaw***)، وأخيرًا عن انتفاضة "وارسو"، هذا النجاح يثبت أن هذه الاستجابة المتأخرة للتاريخ لها مميزاتها[٥]. ولكنت إذا كانت للتاريخ مواصفاته الخطية الواضحة والتزامه الشديد بالزمن، فربما يكون من الصعب رؤية الأدب بالأسلوب

نفسه. وعلى الرغم من أن حياة بعض الأعمال الأدبية محدودة، وعلى الرغم من أنها نتاج روح عصر معين، فإننا بشكل عام لا نقرأ الأشعار أو الروايات لقيمتها التاريخية. الأدب يمكن أن يتجاوز الحدود الثقافية واللغوية وليس التاريخية فحسب. قيمته جمالية فى المقام الأول، وكوننا لا نجد مشكلة فى أن نناقش "شكسپير" فى إطار التراچيديا الإغريقية، إنما يؤكد القدرة غير العادية للأدب على تحريرنا من قيود الحدود الزمنية[٦].

والحال كذلك، هل بإمكاننا أن نقول إذن إن الأدب، أوالفن بشكل عام، هو الأكثر نفعا وفاعلية الآن بين كل ما تبقى من فترة الحرب الباردة؟ مع احتمال استثناء الرواية التاريخية، المؤكد أن هدف الأدب ليس تصوير الواقع أو تمثيله بأمانة، ومن الخطأ النظر إلى الأعمال الأدبية، باعتبارها مصدرا للمعرفة عن الحياة خلف الستار الحديدى فحسب. إلا أنه بينما كل كتابات أوربا الشرقية تمثيلية بمعنى ما، فإن علاقتها بمناخ القمع والرقابة أثناء الحرب الباردة علاقة كاشفة، ولعل أهم قيمة تنطوى عليها هى قدرتها على الإفصاح عن معنى العيش والكتابة تحت ضغط. هذا الجانب من جوانب كتابة أوربا الشرقية ليس غائبا عن النقاد فى الغرب، ففى كتابه الصادر فى ١٩٥٦، بعنوان "تحت الضغط: ***Under Pressure***" كتب "أ. الفاريز: ":–*A. Alvarez*

"كل حركة الفن الطليعى الغربى خلال نصف القرن الأخير كانت عملية هجرة داخلية مستمرة. حتى أكثر كتابنا انشغالا بالفكر السياسى يبدو أنهم يحاولون تجديد المجتمع من منظورهم، من الداخل إلى الخارج، وكأن

بيئتهم مجرد انعكاس عريض لتوتراتهم الداخلية. فى بولندا، على الرغم من انحيازها الغربى فى الأساليب والاهتمامات، فإن ما يحدث هو العكس تماما: الفنانون يجددون نشاطهم من منظور العالم الخارجي: الحقائق الاجتماعية تصبح المعادل للظواهر النفسية، بنفس القوة المرتدة إلى الداخل وعدم القدرة على الهرب. إذا كان هناك فارق جذرى بين الفنون على جانبى الستار الحديدى، فهو أقل فى أنواع الضغط الذى يكره الفنانيين، منه بالنسبة للاتجاهات التى تجبرهم عليها تلك الضغوط"(٧).

قيمة هذه الملاحظة هى أن "ألڤاريز" يرى الفن على كلا جانبى الإنقسام السياسى مكملا بعضه بعضا. الفنانون فى كل من أوربا الشرقية والغربية ينتمون إلى التراث نفسه، ولكن الظروف السياسية المختلفة أجبرتهم على الاستجابة بطرق مختلفة للضغوط الخارجية. كان من غير العادى أن يكون لناقد غربى مثل هذه النظرة الكلية. أثناء فترة الهيمنة السوڤيتية، كان الغرب ينظر إلى كتاب أوربا الشرقية بوجه عام باعتبارهم كائنات سياسية، إما منشقة أو متعاونة، يضاف إلى ذلك أن السياسات المحلية كانت تؤثر فى تلك التوجهات. حتى أثناء انهيار حائط برلين، كان الشيوعيون الأوربيون وبعض حلفائهم الاشتراكيين يأملون فى أن تتحول الشيوعية السوڤيتية إلى "إشتراكية بوجه إنسانى". فى المقابل، كان اليمين ينظر إلى الأدب القادم من خلف الستار الحديدى باعتباره شكلا من أشكال الاحتجاج على الحكم الشيوعى(٨). هذا الميل إلى تسييس الأدب كان له تأثيره حتى على الكتاب

البارزين مثل "ستيفن سپندر: ***Stephen Spender***". فى تقديمه لمجلد من الشعر البولندى صدر فى أواخر ١٩٨٠، وبعد أن رصد عدة مصائب ببولندا على مئات السنين، كتب يقول:

"هذه حقائق، ليس على شعر وشعراء منطقتنا من هذا العالم أن يتناولوها. عدم فعل ذلك، لابد من أن يجعل شاعرا من الغرب، يقرأ عمل المنشقين البولنديين فى هذا المجلد يسأل نفسه (كذا) كيف يستخدم حريته لأغراض كتابة شعره. على عكس هذا العبء الثقيل من المعاناة والاضطهاد والعذاب والظلم، نجده يشعر بأن الكثير من اهتماماتنا كشعراء فى الغرب هى اهتمامات تافهة. ربما لا يكون الشعراء الذين تقرأ لهم فى هذا المجلد أحرارًا، ولكن فقدان الحرية يصبح موضوعهم الأهم. فى الوقت نفسه هو تصوير مروع لافتقاد الحرية، الذى يبدو أنهم محكومون به لكى يكتبوا تلك التنويعات على موضوع الظلم والاضطهاد. الدولة الشمولية تختار الموضوعات التى يكتب فيها الشعراء، لمجرد كونهم فى موقع المعارضة الحادة للشمولية"(٩).

اختيار القصيدة التى طلب من سپندر أن يتناولها ربما يكون ظرفا مخففا هنا، بالإضافة إلى أنه اعتراف بأن الترجمة كانت عقبة فى سبيل الوصول إلى حكم نقدى سليم؛ وعلى الرغم من ذلك تظل أحكامه مؤثرة، كما أنها تسهم فى النظرة العامة لفكرة الكتابة تحت ضغط سياسى.

من المهم إذن أن نذكر أنفسنا بأن الأدب خلف الستار الحديدى لم يكن سياسيا بالأسلوب نفسه الذى كانوا يفهمون به السياسة على الجانب الغربى من الانقسام. بسبب الهيمنة الإمبريالية قامت بعض دول أوربا الشرقية بتطوير تقاليد أدبية محورها ما يدعوه أحد النقاد البولنديين "النموذج الرومانسى"(١٠). الإنتفاضات الهنغارية والبولندية فى أوائل ومنتصف القرن التاسع عشر، جاءت بشعراء "قوميين" مثل آدم ميسكيفسكى: ***Adam Mickiewicz*** "و"ساندور بوتوفى: ***Sandor Potofi***"، كما تمخضت عن ثروة من الأدب الثانوى الغارق فى السياسات اليومية. هذا النموذج ضعف إلى حد ما بعد الحرب العالمية الأولى، عندما حصلت دول مثل بولندا وتشيكوسلوفاكيا على الاستقلال، ولكن الاحتلال النازى والسوفيتى بعثا الكتابة المتخيفة سياسيا؛ لكن حقائق ما بعد الحرب العالمية الثانية لم تكن لتؤدى إلى تدعيم "النموذج الرومانى" كما كانت الهيمنات السابقة

كان إحكام سيطرة الدولة فى الإمبراطورية السوفيتية يتطلب من الكتاب استخدام إستراتيجية أكثر تطورا من أجل النجاة والبقاء. فى كتابه "العقل الأسير: ***The Captive Mind***" الصادر فى ١٩٥٣، يحلل "تشيسواف مييوش: ***Czeslaw Milosz***" كيف كانت الإمبراطورية الجديدة تحاول السيطرة على عقول مواطنيها، ليس بالقسر والقمع الوحشى فحسب، بل وباستخدام أسلوب يجمع بين الإغواء والضغط السياسى. فى الدول التى وجدت نفسها فى مدار النفوذ السوفيتى، كانت السياسة الثقافية تقوم على نظام التحكم الحكومى الشامل على النموذج السوفيتى، الذى كان بدوره يعتمد على أنظمة تطورت فى روسيا القيصرية(١١). كان العنصر الرئيسى فى ذلك النظام هو

ما يطلق عليه "الرقابة الوقائية"، وهو ما كان يعنى ضرورة تسليم أى مادة مخطوطة لكى تعرض على الرقيب قبل إرسالها للطباعة، وكان الرقباء قد وضعوا قائمة بعناوين الموضوعات المحظور تناولها، إلى جانب البحث عن الإرشادات والتلميحات والتأويلات المحتملة للعبارات العادية. يمكن أن نقول إن الرقيب "الجيد" كان من المفترض أن يعرف ما يطلق عليه دارسو التلقى بالألمانية "أفق توقع القارئ"[١٢].

بقى هذا النموذج متبعا فى الدول التى اندمجت فى الاتحاد السوفيتى حتى سقوط الإمبراطورية، أما فى الدول التابعة فى أوربا الشرقية، فكانت عمليات الرقابة تدور تدريجيا فى نظام أكثر ذكاء وإن كان أعظم خطرا. فى المرحلة المتأخرة من الإمبراطورية _ من ١٩٧٠ تقريبا وما بعدها _ كانت "خلطة" الترغيب والترهيب التى تحدث عنها "ميووش" قد أصبحت أكثر تغلغلا؛ وفى ١٩٨٧ كان المثقف المجرى "ميكلوس هارازتى:*Miklos Haraszti*" يسمى هذه الظاهرة السلطوية "السجن المخملى"، وهو ما يفسر كيف أن "العقل الأسير"، الــذى تحدث عنه "ميووش" كان قد شهد تطورا كبيرا فى ظرف عقود قليلة:

> **"لم تعد الرقابة مجرد عملية تدخل بسيط من الدولة، ظهرت ثقافة فنية جديدة يتشابك فيها الرقباء والفنانون فى حالة عناق، وهى ليست حالة بغيضة كما قد يتخيلها معارضو الرقابة. الدولة أصبحت قادرة على تدجين الفنان، ذلك لأن الفنان جعل الدولة بيته بالفعل"[١٣].**

هكذا تصنع الشمولية أكثر من فخ للفن. التعاون الضمنى خيار، ولكن المقاومة الصلبة للسلطة الشمولية قد تخلق الاستجابة لها بسهولة، ولذلك وجد الشعراء الذين كتبوا قصائد معارضة صريحة أنفسهم فى موقف كتاب المنشورات من قبلهم. كانت كتابتهم موضوعية ومنتشرة بين القراء ولكن حياتها قصيرة، وليست على مستوى أدبى جيد دائما(١٤). على الرغم من ذلك ربما يكون افتئاتا على التاريخ أن نقول إن الإمبراطورية السوفيتية وحدها هى التى غيرت "النموذج الرومانسى" للأدب فى أوربا الشرقية، فكثير من الكتاب الذين نجوا من الحرب فى أوربا المحتلة بواسطة ألمانيا وجدوا من الصعب الاستمرار وكأن شيئا لم يكن. كيف تكتب فى فترة ما بعد الحرب، كانت قضية صعبة بالنسبة لكل الأوربيين، ولكن عبارة "تيودور أدورنو: *Theodor Adorno*"– الجسور التى تقول إن من المستحيل أن تكتب شعرا بعد "أوشفتز"، كانت ذات قيمة تطهرية بالنسبة للغرب فحسب. أما بالنسبة للشرق، كما تحدد بموجب اتفاقية يالطا، فإن الحرب لم تنته فى ١٩٤٥، و"أوشفتز" بالرغم من كل دلالاته المرعبة لم يكن نهاية للحضارة. على العكس، أثبتت تجربة "أوشفتز" أن الثقافة برغم هشاشتها، كانت ذات قدرة كبيرة على البقاء، ودائما على حساب الحياة الإنسانية.

لم يكن من قبيل المصادفة أن ينتهى الأمر بالشعر ليكون أفضل ملجأ للقيم الإنسانية. طواعيته وسهولة تكييفه ظهرت بالفعل فى روسيا الستالينية قبل الحرب عندما بقى شعر "أوسيب ماندلشتام: *Osip Mandelshtam*" و"آنا أخماتوفا: *Anna Akhmatova*"، لمجرد أنه كان بالإمكان تذكره. بعد انقضاء مرحلة الرعب الستالينى، أصبح الشعر أكثر جدوى باعتباره شكلاً من أشكال

التواصل الاجتماعى. كان يمكن بسهولة نسخ القصائد القصيرة حتى بالكربون وتوزيعها على دوائر صغيرة من الأصدقاء، وكذلك تسريبها داخل وخارج السجون والمعتقلات. لغة الشعر الاستعارية والملتبسة غالبا، المعانى التى يمكن أن يستخلصها من يفهمون الرمز، النصوص الموازية، ظلال المعانى، الإشارات المقنعة، كل ذلك كان يجعل للشعر فى أوربا الشرقية جاذبية أوسع منها فى الدول الغربية. أما فى الدول التى لم يكن مسموحا فيها للبنى الاجتماعية الرأسمالية بالتطور، فكان قراء الشعر يمثلون طبقة اجتماعية مميزة. ما تقوله "ناديچدا ماندلشتام: ***Nadezhda Mandelshtam***" فى "الأمل ضد الأمل" عن طبقة المثقفين الروسية ينطبق إلى حد ما على كل أوربا الشرقية والوسطى:

> **للشعر، بالفعل مكانة خاصة فى هذا البلد. هو الذى يوقظ الناس ويشحذ عقولهم، ولا عجب أن ميلاد الطبقة المثقفة الجديدة لدينا يصحبه توق للشعر غير مسبوق. الشعر هو الخزانة الذهبية التى نحفظ بها قيمنا، هو الذى يعيد الناس للحياة ويوقظ ضمائرهم ويستثير أفكارهم. لماذا ذلك؟ لا أعرف، ولكنها حقيقة[١٥].**

ولكن القضية التى تهمنا هنا ليست الطبقة الاجتماعية. ما يتعرض له هذا الاقتباس عن "ماندلشتام" هو الصدام الشكلى بين تقاليد باقية ومبدأ جديد. مبادىء السياسة الثقافية السوڤيتية كانت قد تطورت باكرا على يد "لينين"، ولكن الشعور القوى بمتضمناتها العملية بدأ بعد المؤتمر العام الأول لاتحاد الكتاب السوڤيت فى ١٩٣٤ مباشرة.

في هذا المؤتمر، أعلن الحزب الشيوعي "الواقعية الاشتراكية" أسلوبا وحيدا لتصوير الواقع في العمل الفني. ولكن التصوير وحده لم يكن ليكفي. كان على الفنان أن يستخدم الفن بفاعلية ونشاط من أجل إعادة صياغة العالم وإقامة نظام اجتماعي بروليتاري. بعد ١٩٤٥، تم ازدراء هذا الأسلوب بالجملة في أوربا الشرقية، حيث كان على اتحادات الكتاب (المفصلة على نموذج اتحاد الكتاب السوفيت) أن تتبنى الواقعية الاشتراكية باعتبارها العرف الفني السائد. وكما كان متوقعا، أصبح النثر هو النوع الأدبي المفضل في النظام الجديد، وأصبح "مكسيم جوركي: *Maxim Gorky*"، الذي ترجم إلى كل اللغات المستخدمة في المنطقة هو النموذج. كان الشعر أكثر إشكالية لأنه لم يكن النوع الذي يمكن أن يتعايش بسهولة مع تناول واقعي؛ فالشعر الواقعي، حتى وإن كتب دون ضغط سياسي، سرعان ما يتدهور ليصبح مجرد منشورات دعائية[١٦]. كان ذلك هو السبب في أن بعض الكتاب الذين لم يريدوا أن يتنازلوا عن فنهم أو أن يدبجوا المدائح التي تسبح بحمد "ستالين"، انسحبوا من الحياة الفنية النشطة وكرسوا أنفسهم للهجرة الداخلية.

بعد سنوات قليلة من موت "ستالين"، وبعد أن خفت وطأة الرعب السياسي، بدأ الشعراء الذين كانوا "مجبرين على الصمت" يسائلون أنفسهم ما إذا كان بالإمكان الآن أن يكتبوا بحرية في دولة اشتراكية. كانوا في حاجة إلى التفكير بشأن الأسلوب والموضوع والطرائق الفنية المستخدمة في الشعر لكي تمكنهم من الاحتفاظ بحرية التعبير في ظروف لم يكن مسموحا لهم فيها بالحرية. كانت الخيارات أمامهم محدودة لأن الحكومة كانت تحتكر النشر، ذلك الاحتكار الذي لم ينكسر إلا في السبعينيات مع ازدهار حركة النشر

الشخصى، فى بولندا أولا، ثم فى دول الكتلة الشرقية الأخرى. كان ظهور دور النشر المستقلة أمرا مهما بالنسبة للشعر، وبحلول منتصف الثمانينيات كان الشعراء ينشرون فى دور نشر "سرية" أكثر مما ينشرون فى دور النشر التابعة للدولة. هذا الوضع المزدوج (النشر من خلال الدولة والنشر الخاص أو السرى) كان يعنى أن الشاعر يمكنه أن ينشر بحرية كاملة سرا، وبحذر شديد فى مطابع الدولة. فى دور النشر والمطابع التابعة للدولة كانت "عيون" الرقباء مدربة جيدا على تحديد الإشارات والإحالات حتى وإن لم تكن مقصودة، ولذلك كان من الصعب التنبؤ بالحذف أو المنع. كانت عملية "شد الحبل" هـذه كثيرا ما توصف بـ "لعبة القط والفأر". كانت الإشارات والإحالات واللغة الرمزية تصبح أكثر "باطنية"، وشك الرقباء يقوى ويصبح أكثر حدة مع كل شكل جديد من القصائد التى يفحصونها؛ وربما نجد أفضل تصوير لعبثية هذا الأسلوب فى بولندا فى إخضاع ترجمة أشعار "چون دن- ***John Donne***" و"چورچ هربرت: ***Gerorg Herbert***" للمراقبة لأن المترجم كان من المشتبه بهم سياسيا[١٧]. لم تكن الكتابة فقط هى التى تأثرت بالرقابة، فالفصام الذى كان يعانى منه النشر المزدوج كان منعكسا فى فصام القراءة المزدوجة كذلك؛ فعلى الرغم من صعوبة الحصول على المطبوعات السرية وما يكتنف ذلك من مخاطرة، كان بالإمكان قراءتها بحرية واستقلالية، أما المطبوعات والنصوص المراقبة فكانت تتطلب من القارىء مهارة نقدية وقراءة عن كثب تحاول إعادة بناء ما قد تكون عملية الرقابة قد أحدثته من تخريب وتشويه. بعض هذه الإستراتيچيات تم تحليلها بالتفصيل قبل وبعد سقوط حائط برلين مباشرة[١٨]، لكننا اليوم، وبعد مرور وقت طويل على تلك الأحداث الجسام، يمكننا أن نرى بوضوح أن كثيرا من الكتابات التى كانت

تعتبر آنذاك موضوعية وتمثيلية لم يكتب لها البقاء طويلا باعتبارها أدبًا جيدًا. هذه المقاييس نفسها يمكن تطبيقها على الشعر السياسى المباشر الذى كانت تنشره المطابع السرية، وعلى شعر التلميح الذى كان يمسه قلم الرقيب الأحمر. كان النوع الأول من الكتابة قريبا من الأحداث السياسية اليومية، ومثل كل الشعر السياسى لا يحظى باهتمام قارئ الشعر، ولا يهم سوى مؤرخ الأدب. شعر التلميح المباشر يفقد قيمته عندما تزول الرقابة وعندما تعجز عين القارئ عن فك شفرات المحذوف، وكل ما كان يمكن أن يكون موجودا فى وجود الرقابة. عندما تعود ذاكرة القمع إلى الماضى البعيد، نجد أحد النقاد المحدثين ينظر إلى شعر أوربا الشرقية دون أن يراه "حالة خاصة":

آها! دعونا نزيل مقياس الظلم هذا ونستبدل

ضوء النيون المبهر للرأسمالية الجديدة. خمسون

عاما من الهجوم العنيف على الرأسمالى والتنديد به،

والآن عليك أن تبجل المقاول (الذى لا يرى

أى واجب فى أن يبقيك على قيد الحياة)

ماذا يحقق ذلك للشعر؟[١٩].

الواضح أن السؤال يشير إلى الشعر الذى يكتب اليوم، لكننا نستطيع أن نوسع المجال لنتساءل كيف أن تغير الظروف يغير قراءة الشعر الذى كتب قبل إشعال ضوء "النيون المبهر". ما الإستراتيجيات التى بقيت، ولماذا؟

عند إعادة قراءة الشعر الذى خرج من خلف الستار الحديدى، يمكننا أن نحدد معيارين يحددان الكتابة التى بقيت وتلك التى لم تبق. الأول هو القدرة على تأطير الظروف التاريخية الحالية ونسبتها إلى أماكن وتقاليد أدبية أخرى، وغالبا لإمبراطوريات قديمة وإلى العالم الكلاسيكى. الثانى محاولة لوضع الإنسان السياسى الشيوعى على خلفية طائفة كاملة من السلوك الإنسانى والحيوانى، وذلك بهدف اختبار تفوقه، الذى يفصح عن نفسه، على كل الأنماط السابقة من التكوينات الاجتماعية. أسلوبا التناول يتطلبان قدرا كبيرا من التجرد العاطفى والابتعاد عن الحقائق الكئيبة للعالم الشيوعى، بالإضافة إلى جرعة كبيرة من التشكك العلمى تجاه كل النظم الاجتماعية التى نقوم بإنتاجها باعتبارنا بشرًا. الأسلوبان كذلك يثبتان جدواهما فى تشتيت انتباه الرقيب عما يمكن اعتباره قابلا للتطبيق على الظروف الحالية. فإذا كانت قصيدة ما تبدو وكأنها مكتوبة عن الإغريق أو عالم الحيوان، يصبح من الصعب شطبها باعتبارها معادية للاشتراكية. فى آخر الأمر، كان لابد من ملء المطبوعات التى تصدر تحت رعاية الدولة بشىء ما، ولم يكن كل الرقباء مدربين جيدا على القراءة الاستبطانية الدقيقة للغة الشعرية.

العامل الأول واضح على نحو جلى فى الشعر البولندى، وكان مستخدما باعتباره وسيلة فنية فاعلة، وإلى حد بعيد، لأن اشتمال بولندا ضمن الإمبراطورية السوفيتية كان فى نظر البولنديين عملية إبعاد أو نفى إلى هوامش العالم المعروف. فى كتابه "شاهد على الشعر: ***Witness of Poetry***" يضم مجموعة مقالات يقول "ميلوش: ***Milosz***"، إنه ولد على الحدود بين روما

وبيزنطة، وهى منطقة فى أوربا كانت فى نظر أوربا الغربية صحراء ثقافية[٢٠].

المفارقة، أن هذا التهميش الجغرافى والسياسى كان يتناقض بشدة مع المغزى الواسع للتجارب الأيديولوچية التى كانت دائرة على حدود الإمبراطوريات القديمة والجديدة. ما كان ليصبح استعارة شعرية نبع من تجربة عملية. شاعر بولندى آخر هو "زبيجينو هربرت: *Zbigniew Herbert*"، مر، قبل أن يصبح مواطنا فى "الجمورية الشعبية"، بتجربة صدام الحضارات تحت حكم أربعة أنظمة أخرى: البولندى، السوفيتى، الألمانى، الأوكرانى. كانت دول تلك المنطقة باستمرار تحت سيادة إمبراطوريات وديانات وأيديولوچيات متنافسة، ونتيجة لذلك كانت قوة جذب التقليد الغربى حاضرة باستمرار وأكثر مما هى فى دول تقع على مسافة أبعد غربا.

الظاهرة الشعرية التى انبثقت من هذه التركيبة كانت تعتمد على تناقض بين عالم الإمبراطورية السوفيتية وعالم الغرب، الذى كان مجسدا بوصفه حضارة كلاسيكية وشرق أوسطية. نتيجة لذلك، يحتشد الشعر المكتوب فى أقصى الغرب بموتيفات كلاسيكية، كما تمتلئ تلك القصائد القصيرة، القوية فى الوقت نفسه بالآلهة الإغريق واللاتين. قصيدة "نهاية اللعبة" للشاعر "آرثر مدچيرسكى: *Artur Miedzyrzecki*" تعطينا فكرة جيدة عن تعقد الوضع. تدور القصيدة حول موت الأميرة البولندية "واندا" التى ترفض الزواج من دوق ألمانى بناء على طلب الدولة البولندية:

بدلا من أن تصبح إمبراطورة ممالك متحالفة

كما يقترح مستشارو أبيها
بدلا من التخلى عن أوهامها الحمقاء
لصالح صورة تاريخية على مرأى من العالم
حيث الحمل بسلالات الحكام
حيث السعادة القصوى مضمونة حتى للجنين
والرعاية فى المستقبل
بدلا من العيش من أجل
هذه الالتزامات الأساسية بالسيادة
التى كانت ترد على خاطرها مرارا وتكرارا
بواسطة أبيها الملك،
الأميرة "واندا" ترفض عرض الزواج من ملك عظيم،
وتقفز فى "الفستيولا"،
وبذلك تنقطع اللعبة
ويبدأ القرن المظلم
وليس من مؤرخ لكى يسجل بعناية
ذلك الحوار بين "كريون" و"أنتيجون" بولندا
كلنا نجىء منها
على هذه الأرض ذات الوثبات الانتحارية

التى لم يكن هناك دائما مخرج منها

بينما هناك دائما فجوات كثيرة فى الوثائق(٢١).

هذا مثال جيد على إعادة تفعيل معانى الثقافة اليونانية فى الشرق "البربرى". لم يكن شرطا أن تكون لدى القارئ معرفة بالثقافة الكلاسيكية لكى يفهم القصيدة. أتذكر شخصيا أن "أنتيجون" كان من بين النصوص الدراسية المقررة علينا فى المرحلة الثانوية، وكان المنهج يتطلب أن ينظم المدرسون مناظرة بعنوان "خيار أنتيجون". لا أعرف حتى الآن لماذا لم تتوقع السلطات أن هذا النص اليونانى الذى يبدو "ميتا" ستكون له قوة تدميرية كبيرة فى إطار النظام الشمولى الجديد، لكن المعجزات كانت تحدث حتى فى الدول الملحدة. على الرغم من أننا كنا فى الرابعة عشر من العمر، كنا ندرك أن الدولة كما كان يفهمها الإغريق، لم تكن بالضبط ما نراه من حولنا، وأن رابطة الأسرة فى ظل الشيوعية، كانت بالفعل هى الرابطة الوحيدة التى ظلت بمنأى عن نفوذها المفسد. النتيجة، أن قلوبنا كانت تهفو إلى "أنتيجون" لأنها تجاهلت قانون الدولة ودفنت قريبها. بعد عدة سنوات، ومع صعود حركة "التضامن" ومجتمع مدنى سرى، كان أن وصل جيلى إلى استنتاج مفاده؛ أن "خيار أنتيجون" كان فى حقيقة الأمر نكوصا، وأن مجتمعا مدنيا يمكن أن يتطور فقط، عندما يكون بالإمكان بناء دولة لا تقوم على مبدأ القرابة. ماهو أكثر من ذلك، السطور الأربعة الأخيرة فى القصيدة، حيث يتقاطع الزمنان، الماضى والحاضر بوضوح يوحى بأن المأزق لم يحل وأن الدولة الاشتراكية بالضرورة – مجرد مرحلة أخرى مؤدية إلى المزيد من الوثبات – الانتحارية.

فى هذا الإطار، أتمنى أن يكون قد أصبح من السهل أن نفهم لماذا أصبحت الدروس التى يمكن أن نتعلمها من الثقافة الكلاسيكية مهمة جدا، ولماذا هاجرت آلهة الإغريق والرومان شمالا بأعداد كبيرة. بمجرد أن أعاد الشعراء إحياء العالم الكلاسيكى، استطاع القراء أن يفهموا حقيقة مهمة، وهى أن ورطتهم كانت فريدة فى نوعها. فى السابق، تمت مواجهة ورطات ومآزق مشابهة، وبالإمكان عقد مقارنة بين حماقات الماضى والحاضر، كما يصورها "هربرت: ***Herbert***" فى قصيدة بديعة بعنوان "داماستس (المعروفة كذلك باسم بروكرستس) يتكلم":

- إمبراطوريتى المتحركة بين أثينا وميجارا

حكمت منفردا غابات ووديانا وجروف

بدون النصائح الغبية لكبار السن بهراوة بسيطة

مرتديا فقط وقاء ذئب

والرعب الذى يحدثه صدى كلمة داماستس

- كان ينقصنى رعايا كانوا لى لفترة وجيزة

لم يعيشوا حتى الفجر رغم أنه افتراء

أن يقال إننى كنت قاطع طريق كما يزعم مزيفو التاريخ

- الحقيقة أننى كنت دارسا ومصلحا اجتماعيا

هوايتى الحقيقية كانت الأنثروبومترية(*)

- اخترعت سريرا بمقاييس شخص بالغ

كنت أضاهى المسافرين الذين أمسك بهم بهذا السرير

أعترف، كان من الصعب تجنب تطويل الأطراف وقطع الأرجل

المرضى ماتوا ولكن كلما كان هناك المزيد ممن يهلكون

كنت أزداد يقينا بأن بحثى صحيح

كان الهدف نبيلا، التقدم يتطلب ضحايا

- كنت أتوق لإزالة الفرق بين مختلف الطبقات

- كنت أريد أن أعطى شكلا واحدا للإنسانية

المتباينة على نحو يثير الاشمئزاز

لم أتوقف عن بذل الجهد لجعل الناس متساوين

- حياتى أخذها ثيسيوس قاتل مينوتور البرىء

ذلك الذى كابد المتاهة مع كرة غزل امرأة

مدع ملىء بالخداع بلا مبادئ أو رؤية للمستقبل

لدى أمل أساسه متين بأن آخرين سوف يواصلون جهدى

وأنهم سيكملون العمل الذى بدأ بجسارة إلى نهايته[٢٢].

(*) الأنثروبومترية: دراسة قياس الجسم البشرى لأغراض التصنيف الأنثربولوجى المقارن.

لا يوجد طاغية أو مستبد فى التاريخ القديم أو الحديث لا يشبه "داماستس". كلهم، لديهم بعض الأفكار الجيدة، والكثيرون منهم يتمنون السعادة للإنسانية، ولكن هذه السعادة كانت تنظم وفق خطوط معينة وليست طبيعية ولا تلقائية. من أسف أن الإنسانية متباينة "على نحو يثير الاشمئزاز" (السطر ١٩)، ولا بد من فعل شيء لتحسين هذه الأوضاع الشاذة. على خلاف الشخصيات ذات الأصوات المشابهة فى مونولوجات "روبرت براونتج: ***Robert Browning***" "داماستس" ليس مجنونا ولا مختل العاطفة. هو ينفذ مشروعه بطريقة عقلانية تماما، إلى أن يضع "ثيسيوس"، وهو شخص عادى "بلامبادئ أو رؤية للمستقبل" (السطر ٢٣)، نهاية لهذه التجربة عن تمام النوع الإنسانى التى تكلف الكثير من الدم. ربما لا يحتاج المرء أن يكون رقيبا مدربا لكى يكتشف الإشارة إلى المبدأ الشيوعى هنا. المقطوعة الخامسة تتحدث عن المساواة، وبكل مهارة تضع هذا الهدف المثالى تحت ضوء نقدى. يمكن أن يتفق "داماستس" وقوميسار شيوعى على أن التباين الإنسانى لابد من أن يوقف بكل تصميم، من أجل إكمال "العمل الذى بدأ بجسارة إلى نهايته" (السطر الأخير).

على الرغم من أن القصائد التى اقتبست عنها حتى الآن تنطوى على متضمنات خطرة، نلاحظ كذلك أنها تحتوى على قدر كبير من السخرية الثاقبة، ولعل ذلك شيء آخر مترجم عن اليونان.

هــذه المــرة علــى أيــه حال، ليست اليونان القديمة هى ما أقصده. لو سألنى أحد عن الشاعر الأوربى الأكثر تأثيرا فى أوربا الشرقية سأجيب بلا تردد: إنه "س.پ. كاڤافى: *C.P. Cavafy*".

السخرية الحادة، التجرد، الصوت الهادئ، الأسلوب غير المباشر فى النظر إلى تاريخ بلاده، ذلك كله حقق له مكانة لائقة فى البانثيون. فى "قصيدة "هربرت" النثرية "من الميثولوجيا، "تظهر طبيعة العلاقة بين "كاڤافى" والشعر الحديث فى أوربا الشرقية:

فى البدء كان هناك إله لليل والعاصفة.

صنم أسود بلا عيون، كانوا يتقافزون أمامه عراه..

ملطخين بالدم. فيما بعد، فى زمن الجمهورية

كان هناك آلهة كثر، لهم زوجات وأطفال

وأسرة ذات صرير، وصواعق تنفجر ولكن

دون خطورة. فى النهاية، فقط، كان عصابيون

خرافيون يحملون فى جيوبهم تماثيل صغيرة من الملح

تمثل إله السخرية. لم يكن هناك إله أعظم فى

ذلك الوقت.

ثم جاء البرابرة. كانوا هم أيضا يثمنون

إله السخرية الصغير. كانوا يسحقونه تحت كعوبهم

ويضيفونه إلى أطباقهم(٢٣).

على خلاف ما هو فى قصيدة "كفافى" "فى انتظار البرابرة"(٢٤)، البرابرة هنا يصلون بالفعل ويحطمون إله السخرية الصغير. فى كتابه "فن الرواية" يقتبس "ميلان كونديرا: *Milan Kundera*" عن "رابليه: *Rabelais*"، الذى اخترع كلمة "*agelaste*" المأخوذة عن اليونانية وتصف شخصا يفتقد روح الدعابة. ثم يكتب "كونديرا":

> **لأنهم لم يسمعوا أبدا ضحك الله، فإن "الأجلاست" مقتنعون بأن الحقيقة واضحة، وبأن كل الناس لديهم نفس الاعتقاد، وأنهم بالفعل مثلما يتصورون أنفسهم. بالتحديد، عندما تفتقد موثوقية الحقيقة وفى غيبة الاتفاق الجماعى للأخرين، يصبح الإنسان فردا(٢٥).**

السخرية، والقدرة على النظر إلى الأشياء من مسافة، هى مايميز الثقافة عن البربرية والكتاب الحقيقيين عن الأدعياء. كان "كافافى" سيدا من سادة المسافة والسخرية. ناظرا إلى الثقافة اليونانية من على البعد، كان يستطيع أن يرى ما هو غائب دائما عن الآخرين. فى قصيدته عن سقوط القسطنطينية لم يكن يتفجع على المدينة أو يرثيها، كان يفكر فى مأزق الثقافة الديموطيقية عند اليونانيين البونتيين. بنظرة عن كثب، يمكن أن نرى أن رواية "كافافى" للتاريخ اليونانى ليست هى الانتصار غير المشروط للحضارة كما نحب أن نتصور. "كافافى" يكشف عن هذا التاريخ من خلال صوره المرسومة جيدا لشخصيات ملتبسة. هنا تظهر الحماقة والعمر إلى جانب الشجاعة والكرامة. الكوارث لا تأتى من الآلهة وإنما يصنعها البشر (فى

قصائد مثل "فى مستعمرة يونانية كبيرة" و"عام ٢٠٠ ق.م" و"أهل طروادة")(٢٦). هذه الملامح فى شعر "كافافى" هى التى ساعدت شعراء أوربا الشرقية لكى ينظروا إلى مأزقهم نظرة أوسع، والهرب من رثاء الذات ومن ريفيتهم الضيقة. "كافافى" ساعد البولنديين والتشيك لكى يدركوا أن الشيوعية كانت إحدى تجليات الحماقة الإنسانية فحسب، وربما لم تكن الأسوأ. المشترك بين الشيوعية وغيرها من الحماقات كان الفقدان الكامل للمسافة وغياب روح الدعابة. صورة "الأجلاست" وهم يسحقون إله السخرية الصغير ربما تكون أكثر الصور ملاءمة لكى تكون فى ذهن المرء وهو يقرأ أفضل أشعار أوربا الشرقية.

فـــى خطاب الشيوعية الملتزم بصرامة، لا مكان للسخرية أو الدعابة أو المفارقة، حيث إنها توحى بأن لا وجود لحقائق مطلقة أو قيم لا يرقى إليها الشك. ولكن لأن السخرية والدعابة عامة بطبيعتها، فإنه يمكن تطبيقها على أى سياق بما يساعد على رفع الاهتمامات المحلية إلى مستوى الأهمية الكونية.

إذا نظرنا إلى قصيدتين لـــ"ميروسلاف هولب: ***Miroslaw Holub***" و"ڤيسواڤا شيمبورسكا: ***Wislawa Szymborska***" سنرى كيف أن هذا التداخل بين المحلى والعالمى يأتى بطريقة محكمة الترتيب، لدرجة أن أكثر السلطات يقظة كانت تجد صعوبة فى اكتشاف وإزالة الأفكار التدميرية المرصعة بها القصائد. قصيدة "هولب": "الساحر زيتو" مثال جيد على ذلك، حيث يستطيع ساحر البلاط هذا أن يحقق للحاكم الحالى كل رغباته، حتى المستحيل منها:

لتسلية سموه، سوف يحول الماء إلى نبيذ.

والضفادع إلى خدم. والخنافس إلى معاونين. وسيجعل

من الفأر وزيرا. ينحنى فتنبت الأزهار من أطراف أصابعه.

ويحط طائر ناطق على كتفه[٢٧].

"زيتو" هو ما يطلق عليه الأوربيون الشرقيون لقب "فنان البلاط" وهو تجسيد لما يقصده "هارازتى: *Haraszti*" بالعلاقة التكافلية بين الفنان والدولة الاشتراكية الحديثة[٢٨]. العلاقة التكافلية علاقة طوعية تقريبا، حيث أصبحت الحوافز والمزايا والجوائز وحرية الوصول إلى وسائل الإعلام تحل محل القسر والإجبار. "زيتو" ليس مثل شاعر البلاط الذى لابد من أن يبقى وفيا للتاج باعتباره جزءًا من التعاقد، بمجرد قبوله هذا الشرف. هو حر، ولكن العلاقة تفسده ويبدأ فقده لأى شعور بالحقيقى وينسى أن لقوته السحرية حدودا. ما يذكره بذلك يأتيه من جهات غير متوقعة:

ثم يتقدم تلميذ ويسأل عن جيب الزواية.

....

يشحب وجه "زيتو" ويعلوه الحزن: آسف جدا.

جيب الزواية بين ناقص واحد وزائد واحد.

لا يمكنك أن تفعل شيئا حيال ذلك.

ويغادر الإمبراطورية الملكية العظيمة، ويشق طريقه

بهدوء بين حشد رجال البلاط، إلى مأواه فى صَدفَة جوزة.

العلم إذن وليس الفن هو ما يعيد كلا من الفنان وصاحب الجلالة إلى الواقع. القوانين العلمية مجرد قوانين. إنها لا تبين أن هناك نهاية طبيعية لكل غموض أو خفاء فحسب، ولكنها تثبت كذلك أن الطبيعة، على خلاف البشر، لا يمكن إفسادها. لا شك فى أن القصيدة تنطلق مباشرة من تجربة "هولب" كعالم، كشخص يعمل ويعيش فى إطار نظام دولة فاسد تماما، يحاول جاهدا تطبيق القواعد بأسلوب استبدادى. ولكونه عالما وفنانا، يستطيع "هولب" أن يرى بوضوح أن تعاون الفنان مع السلطة مطوّق بالتباسات أخلاقية، ومن هنا فهى مسئولية الفنان أن يعرف النقطة التى يكون التعاون مع الدولة بعدها مدمرا. نجاح "هولب" فى هذه القصيدة يعتمد على مزج غير عادى بين المعرفة الرمزية والمعرفة العلمية. على السطح، يبسط "هولب" ما تود أن تسمعه الأنظمة الشيوعية - المهم هو العلم الموضوعى وليس نوعا من السحر الأسود - وعليه فهى تستخدم العلم لدعم ضروب مختلفة من الرؤى الأيديولوچية اليوتوبية، من الهندسة الاجتماعية إلى المشروعات الحمقاء المدمرة للبيئة. بأسلوب ثاقب الذكاء وفكه، فى الوقت نفسه يبين أن العلم إذا احترمناه بالفعل، فإنه يمكن أن يكشف القناع عن كل الغوامض والالتباسات الأيديولوچية.

ليس وراء "شيمبورسكا" أى تعليم علمى، وعلى الرغم من ذلك كثيرا ما نجده موضوعا لشعرها. مثل "هولب"، استطاعت أن تهرب من لقب "الشاعر المنشق". الحقيقة أنها نجحت فى حجب نفسها عن الاهتمام العام، لدرجة أن اختيارها لجائزة نوبل كان مفاجئا لكثير من المراقبين الغربيين،

كما جاء فى التعليقات الصحفية آنذاك[٢٩]. فى كلمتها فى حفل استلام الجائزة قالت؛ إن كتابتها كانت ترفدها حقيقة مهمة، وهى أنها لا تستطيع أن تتوقف عن الدهشة أمام ما تراه من حولها: "فى لغة الشعر، حيث لكل كلمة قيمتها، ليس هناك شىء عادى، ولا شىء مألوفا؛ لا حجر، لا سحابة، فوقنا، لا نهار، لا ليل، ولا أى حياة على الأرض"[٣٠].

الوصول إلى هذا الموقف، يعنى إلقاء الشك على كل شىء بما فى ذلك قدرة الشخص ذاتها على الفهم؛ وإذا كانت "شيمبورسكا" قد حققت ذلك على مستوى لغوى فقط، فإننا يمكن أن نضعها – وبشكل ملائم – فى إطار التقليد الشكلانى الروسى. ولكن الشك بالمعنى الشكلانى والفنى الدقيق لم يكن هدفها، على الرغم من قدرتها على استخدام البولندية على نحو لم يتمكن منه سوى قلة من الشعراء البولنديين[٣١]. شك "شيمبورسكا" كلى ومتعدد الطبقات، وكانت كلية شكها هى التى وضعتها على مسار تصادمى مع النظام الشمولى.

كل هذه الصفات يمكن أن نجدها فى "ترنيمة"، إحدى قصائد مجموعتها "كم كبير" المنشورة فى ١٩٧٦. الترنيمـــة فـــى جوهرها ترتيلة رثاء أو ندم أو شكر، وهى مستخدمة هنا لتوصيل أفكار الشاعرة عن أحوال الدنيا الغريبة، ولكن لب قصيدة "شيمبورسكا" يتناقض مع الموضـــوع، لأن الرثاء أو الندم هما عن حالة الحدود المنقوصة، وهو موضوع لا يرتبط بدقة بالترنيمة بوصفها شكلاً أدبيًا. القصيدة تبدأ بالتفجع غير المعتاد: "يا لتلك الحدود السرية التى يصنعها الإنسان للدول"[٣٢]، ولكن بمجرد أن ننتقل إلى السطر الثانى نجد أن هدف "شيمبورسكا" ليس العرض وإنما تسليط الضوء

على تناقض ظاهرى بين الطبيعة وبين ما يشيده الإنسان. الحدود التى عادة ما تكون تحت حراسة مشددة ليست ذات أهمية سوى فى العالم الإنسانى. الطبيعة نتجاهلها ولا تقيم لها وزنا.

هل أنا فى حاجة لذكر كل طائر يطير أمام الحدود
أو يحط على متراس هناك؟
طائر حناء، ضعيفا لم يزل، ذيله فى الخارج
بينما منقاره الراشح باق فى الداخل. لو لم يكن ذلك يكفى
فلن يتوقف عن الاهتزاز.

ولكن بعد أن تقيم مقارنة تكشف عن التباين بين العالمين الإنسانى والطبيعى، تنطلق "شيمبورسكا" فورا لكى تقوض هذا التعارض الثنائى المؤسس على سراب نظام طبيعى.

وكيف يمكن أن نتكلم عن نسق عام
إذا كان وضع النجوم نفسه يتركنا فى شك:
ماذا يضىء لمن؟
لا أتحدث عن الاندفاع الأحمق للضباب!
والغبار الذى يهب على السهوب
وكأنها ليست مقسومة!

والأصوات التى تهبط على المنافذ الهوائية،

ذلك الصرير التآمرى، تلك الغمغمات غير المفهومة!

وحده كل ما هو إنسانى، يمكن أن يكون غريبا.

الباقى نباتات مختلطة، رحى مدمرة ورياح.

ما يصبح واضحا فى النهاية هو؛ أن انفصال العالم الإنسانى، الذى كان الوضع الافتتاحى فى القصيدة، هو وهم آخر وبناء آخر من أبنية العقل البشرى. من وجهة نظر الكون، إن كانت للكون وجهة نظر، فإن العالم الإنسانى هو "الغريب". انفصالنا عن الطبيعة ليس ظاهرة موضوعية، هو بنية مؤسسة على إدراك ذاتى عميق. هذا الفحص الراديكالى الشديد السخرية للواقع، يحتوى على جوهر أسلوب "شيمبورسكا" فى التناول. من ناحية يمكن النظر إلى القصيدة باعتبارها لعبا ماهرا على موضوع ثنائية الطبيعة والثقافة، باستثناء أنه لا يوجد أثر لخطاب فلسفى هنا. الخطاب الشعرى نابع من التفحص الراديكالى لما نراه فى الغالب عاديا، وكذلك من التفحص المازح لعاداتنا الذهنية.

فى إطارها التاريخى، كانت القصيدة مدمرة على نحو مزدوج. تقييد الحركة كان أحد الأسلحة الرئيسية فى الدول الشيوعية، وحائط برلين أصبح رمزا لطبيعة الإمبراطورية السوفيتية التعسفية. بيان أن الحدود كانت مجرد أشياء شاذة من نسج الخيال الإنسانى، كان فكرة جسورًا، ولكن الزعم أن الفوضى، وليس النظام، كان هو جوهر الوجود، كان يعنى إنكارا للمبدأ

الماركسى القائم على فكرة الحتمية التاريخية. حتى المفردات والعبارات مثل "أرض أجنبية" و"متراس الطريق" و"فوضى" و"تهريب" و"مياه إقليمية" و"تآمرى" و"مخرب"، كلها كانت تنتمى لقاموس الخطاب العام لوصف كل ما هو غريب أو معاد للدولة الاشتراكية؛ وعليه يصبح من الصعب أن نشير إلى سطر بعينه فى القصيدة ونقول إنه يحيل إلى ظروف بعينها فى العالم الشيوعى.

فى ١٩٩١، بعد أن انطلقت دول "الكتلة الشرقية" انطلاقة جسورًا نحو الحرية، هزت المشهد الأدبى البولندى قصيدة قصيرة كتبها "زبيجينيو ماتشج: *Zbigniiew Machej*"- الذى لم يكن معروفا على نطاق واسع آنذاك. القصيدة التى تحمل عنوان "نبوءة قديمة" تقدم رؤية ملتبسة للأدب فى عالم لم تعد القوة السياسية فيه تقيد الحرية الفنية. بالنسبة لفنان عرف شراك وتعرجات السياسات الثقافية فى دولة اشتراكية، قد يكون من الصعب السباحة فى بحار هذه الحرية المكتسبة حديثا. قصيدة "ماتشج" موجهة وقاسية فى مباشرتها.

الأيدى التى نزعت الأشواك،

سوف تنظف نفسها

قبل أن تصافح الأيدى التى صنعت السياط.

الكرامة والرغبة

ستجدان ملجأ تحت نفس السقف،

سيرقد الذئب إلى جوار الشاة السوداء

والبطة القبيحة

أحلام التجارة بالجملة لبيع الفاكهة الغريبة

سوف تحجب التوق إلى الفن الخالص(٣٣).

القصيدة لا تقدم فجر الحرية على نحو مثالى وإنما باعتباره وقتا مربكا بما فيه من تنازلات، سوف يتعلم فيه الذئب والشاة السوداء والبطة القبيحة كيف يعيشون فى سلام تحت سقف واحد. ما حدث أن التطورات السياسية فى أوربا الشرقية منذ ١٩٩٢، أثبتت أن نبوءة "مانتشچ" كانت دقيقة. الرقابة والاضطهاد السياسى زالا عن الأدب، ولكن قوانين السوق فرضت منظومة مختلفة من القيود والعوائق.

كانت الاستجابة الفورية للتغيير دعوة للغة شعرية جديدة، والاعتراف بأن الأدب المكتوب خلف الستار الحديدى كان لابد أن يودع فى ذمة التاريخ. الشعراء الشبان الذين كانوا يريدون الانفكاك من أسر الماضى، بدأوا ينظرون إلى شعراء مثل "هربرت" و"شيمبورسكا" باعتبارهما عقبة فى طريق تجديد التقليد الأدبى، رغم أنه لم يكن لديهم تصور واضح لهذا التجديد. يمكن أن نفهم أن الاستراتيچيات الشعرية التى ظهرت فى أوربا الشرقية فى الفترة ما بين ١٩٤٥ و ١٩٨٩، يقد تكون ذخرا للمواهب الفنية الصاعدة وعبئا عليها فى الوقت نفسه. عندما نلقى نظرة عامة على شعر الحرب الباردة، سيكون من التبسيط المخل أن نعتبر الظروف السياسية العامل المؤثر الوحيد وراء

نموه وتطوره. فى آخر الأمر، ليس هناك نظام حكم بمقدوره أن يحول ناشطا سياسيا إلى شاعر متميز إن لم يكن ذلك الناشط شاعرا فى المقام الأول.

لا شك أن القيود السياسية أو الوجودية، بمعنى أشمل، المفروضة على الكاتب كانت تستدعى ردا فنيا؛ ولكن كون هذا الرد كان لابد من أن يتم تحت ضغط الرقابة، أدى إلى تطور جماليات فنية وبلاغة شعرية مغينة، حيث يصبح لكل كلمة وزنها ويصبح الشاعر والقارئ شريكين فى محاولتهما للفهم المتبادل.

سيكون من غير الواقعى أن نتوقع بقاء هذا التقليد قويا متماسكا فى الأزمنة المعاصرة عندما لا تهتم الأيديولوچيات السائدة كثيرا بالتعبير الفنى، وتحول الفنان، فى الغالب الأعم، إلى منتج عليه أن ينافس من أجل الحصول على التمويل والاهتمام العام. على الرغم من ذلك، لا شك أن أفضل شعراء الحرب الباردة لم ينجحوا فحسب فى التغلب بذكاء على عملاء وأدوات المكتب السياسى، وإنما استطاعوا كذلك أن يبدعوا شعرا يستطيع البقاء فيما يطلق عليه "شيموس هينى: ***Seamus Heaney*** "أطلس الحضارة"(٣٤).

الهوامش

---

(1) *Szymborska, "The End and the Beginning", in Szymborska, "View with a Grain of Sand: Selected Poems", trans. Stanislaw Boranezak and Clare Cavanagh (New York: Harcourt Brace and Company, 1955), pp. 178- 9, line 1.*

(2) تناول الكاتبان اليوغوسلافيان *Dubravka Ugrešić* و *Slavenka Drakulić* هذا الموضوع كثيرا في مقالاتهما. انظر:

- *Ugrešić, "The Culture of Lies" (1955).*
- *Drakulić, "How We Survived Communism and Even laughed", (1988).*

(3) أنا مدين بهذه الملاحظة لعديد من الزملاء الذين يقومون بتدريس الأدب والتاريخ في المستويين الثاني والثالث بالمملكة المتحدة، ودول "الكتلة الشرقية" السابقة.

(4) تعتمد هذه الملاحظة على عملي في الهيئة الاستشارية للـ: *Arts Council's Literary Translation* في أواخر التسعينيات.

(5) انظر: *Davies, "Microcosm: A Portrait of a Central European City (2002) and "Rising' 44", (2003).*

(6) انظر:

- *Italo Calvino: Why Read the Classics". (1991).*
- *Zbigniew Herbert: His Poem "Why the Classics", (in Herbert, Selected Poems, trans. P. D. Scott and Czeslaw Milosz (Manchester: Carcanet, 1985), pp. 137- 8.*

(7) *Alvarez, "Under Pressure. The Writer in Society: Eastern Europe and the USA" (Harmondsworth: Penguin, 1965), pp. 23- 4.*

(8) تناولت هذه القضايا على نحو أكثر تفصيلا في مقال لي بعنوان: *"Before and After: The Burning Forest Modern Polish Poetry in Britain", The Polish Review, 1 (1989), 57- 71.*

(9) *Spender, "Introduction" to Anthony Graham, ed., Witness Out of Silence: Polish Poetry Fighting for Freedom", (London: Poets and Painters Press, 1980), p. 9.*

(10) *Interviews with Maria Janion in Katarzuna Janowska, "Rozmowy na nowy wiek" (2001) and Maria Janion, "Do Europy- tak, ale razem z naszymi umarlymi (2000).*

(*11*) يقوم الآن مركز أبحاث اللغات فى فنلندة بمشروع بحثى مقارن عن الرقابة الروسية فى فنلنده فى القرن التاسع عشر، كما يمكن الاطلاع على تحليل مفصل عن الرقابة فى بولندة مع وثائق أصلية فى: *"The Black Book of Polish Censorship" (1984). Jane Leftwithch Curry, ed.*

(*12*) انظر: *Hans Robert Jauss, "Towards an Aesthetic of Litrary Reception", (1977).*

(13) *Haraszti, "The Velvet Prison: Artists under State Socialism", trans. Katalin and Stephen Landesmann (1987; New York: The Noonday Press, 1987), p. 5.*

(14) *Michael March's anthology, "Child of Europe" (1990).* حيث تجد أمثلة كثيرة عن هذا النوع من الكتابة.

(15) *Mandelshtam, "Hope against Hope", trans. Max Hayward (1970; London: Penguin, 1976), p. 400*

(*16*) ربما يكون "ڤلاديمير ماياكوفسكى: *Vladimir Mayakovskii*" هو أبرز مثال دال عند تطبيق مبادئ الواقعية الاشتراكية على الشعر.

(17) *Stanislaw Barańczak, "Breathing Under Water and Other East European Essays" (Cambridge, MA: Harvard University Press", (1990), pp. 61- 95.*

(*18*) انظر: *Stanislaw Barańczak, "A Fugitive from Utopia: The Poetry of Zbigniew Herbert" (1987), Barańczak, "Breathing Under Water and Other East European Essays" (1990), Seamus Haeney, "The Government of the Tongue", (1988).*

(19) *Chris Miller, "On Not Writing the East Europen Poems", PN Review, 30: 5 (2004), pp. 69.*

(*20*) انظر: *Milosz, "Witness of Poetry", (1983)* ، من الجدير بالذكر كذلك أن واحدة من أهم قصائد الشاعر الروسى "چوسيپ برودسكى: *Josip Brodsky*" تحمل عنوان "فرار من بيزنطة".

انظر: *Brodsky, "A Flight from Byzantium"* وذلك فى *"Collected Poems in English", ed., Ann Kjellberg, trans. Anthony Hecht, et al., (2000; Manchester: Concanet: 2001), p. 12.*

(21) *Miedzyrzecki, "End of the Game", in Daniel Weissbort, ed.,.*

(22) *Herbert, "Damastes (Also Known as Procrustes) Speaks", in Herbert, "Robert from the Besieged City and Other Poems", trans. John and Bogdana Carpenter, (1983); New York: The Ecco Press, 1985), p. 44, lines 1- 24.*

(23) *Herbert, "From Mythology", in Herbert, "Selected Poems", p. 93.*

(24) *Cavafy, "Waiting for the Barbarians", in Cavafy "Selected Poems", trans. Edmund Keely and Philip Sherrard (London: Horgarth Press, 1975), p. 14.*

(25) *Kundera, "The Art of the Novel", trans. Linda Asher (1986; London: Faber and Faber, 1988), p. 159.*

(26) *Cavafy, "In a Large Greek Colony, 200 B.C, Trojans", in Cavafy, "Selected Poems", p. 112.*

(27) *Holub, "Zito the Magician", in Holub, "The Fly", trans. Edward Osers, George Theiner and Ian and Jamila Milner (NewCastle – Upon- Tyne: Bloodaxe Books, 1987), p. 51, lines 1- 4.*

(28) *Haraszti, Valvet Prison, p. 8.*

(29) انظر مقال "جوليان إشروود: *Julian Isherwood*" بعنوان: *"Obscure Polish Poetess is Awarded Nobel Prize"*

وذلـك فـي عـدد "ديلـي تليجـراف" بتـاريخ *4. 10. 1996* ، وكـذلك مقال "ماريان مكدونالد *Marian McDonald*"

بعنوان: *(Poetry's Mozart Is Nobel Winner)* وذلك في عدد الاندپندنت" بتاريخ *4. 10. 1996*.

وقد نشر شعرها بالإنجليزية في *(PN Review)* في *1982*، وكذلك في *(The Modern Poetry in Translation)* في *1975*، كما نشرت *(The Cambridge Quarterly)* مراجعة نقدية لأشعارها في *1987*.

(30) *Szymborska, "Poeta I Swiat (Stockholm: The Nobel Foundation, 1996), unpaginated My Translation.*

(31) للمزيد عن هذا التوجه في الشعر البولندي يمكن الرجوع إلى أعمال *"Boleslaw Lesmian 1877- 1937)* و *"Ewa Lipska"* المولود في *1945)*.

(32) *Szymborska, "Psalm", in Szymborska, View with a Grain of Sand, pp. 95- 6, line 1 .*

(33) *Machej, "An Old Prophecy", in Donald Pirie, ed., "Young Poets of a New Poland", trans. Donald Pirie (London: Forest Books, 1993), p. 150, lines 9- 14.*

(34) *Heaney, "The Government of the Tongue" (London: Faber and Faber, 1988), pp. 54- 71.*

(١٣)

المعادى لأمريكا

"جراهام جرين" والحرب الباردة فى خمسينيات القرن العشرين

(بريان ديميرت)

فى كتابه "حياة أخرى: *Another Life*" (*1999*) يتذكر "مايكل كوردا: *Michael Korda*-" (أحد محررى دار نشر "*Simon and Schuster*") يتذكر "جراهام جرين: *Graham Greene*" وقد انتابته هواجس شديدة بخصوص علاقته المعقدة بالولايات المتحدة. كان "جرين"، وهو طالب فى أكسفورد، قد التحق لفترة قصيرة بالحزب الشيوعى، ومنع ذات مرة من دخول الولايات المتحدة، وغالبا ما كان يجد صعوبة فى الحصول على تأشيرة دخول. ولأنه كان مقتنعا بأن "مكتب التحقيقات الفيدرالى (*FBI*) يحتفظ بملف خاص به، يقوم بتحديثه باستمرار"، "لم يكن لديه أدنى شك فى أن مراسلاته ومحادثاته التليفونية كانت تحت المراقبة"(١). بعد إمكانية الوصول إلى هذا الملف الذى ذكره "كوردا" (*324*)، بموجب قانون حرية تداول المعلومات، اتضح أنه كان عبارة عن "مظروف صغير" يحتوى بعض قصاصات وتقريرا عن حضور "جرين" "مؤتمر المثقفين العالمى" الذى عقد فى وارسو فى ١٩٤٨(٢). كان

"جرين" يعتقد أن هذا الملف "مزيف" وأن يكون الـ *FBI*، قد أخفى الملف "الحقيقى" الذى لم يستطع "كوردا" أن يجد له أثرا فى أى مكان (*325*). إنشغال "جرين" الشديد بهذا الأمر "وكأنه كأس المسيح المقدسة" (*323*) يكشف عن أمور كثيرة عن المؤلف فى فترة الحرب الباردة. الواضح أنه كان يعتبر نفسه معاديا للولايات المتحدة، ولكن فحص كتاباته فى فترة الحرب الباردة يثبت لنا أن عداءه للولايات المتحدة وتدخلاتها الخارجية لم تجعل منه مؤيدا ونصيرا سوفيتيا، والحقيقة أن "جرين" كان يجد تلك الثنائية الشائعة واللافتة للنظر فى الحرب الباردة، مزعجة إلى حد بعيد. كانت الستالينية والاستبداد السوفيتى أمورا بغيضة، وكذلك كانت "الحرية" الغربية التى توثق حركة الفرد ونشاطه فى ملفات سرية، وفى هذا السياق كان "جرين" يبحث عن "أرض وسطى".

عندما نتحدث عن فترة الحرب الباردة، إنما نتحدث عن فترة زمنية محددة (من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى سقوط الكتلة الشرقية فى *1989* و *1990*)، وبخاصة تلك السنوات المشحونة الممتدة من أواخر الأربعينيات وربمـــا حتى أزمة الصواريخ فى أكتوبر *1962*. فيما بعد، كان التعايش يبدو _ على نحو مضطرد _ أمرا عاديا، كما ظهر فى اتفاقيات مثل معاهدة التجارب النووية فى *1963*، بينما كانت المركزية السياسية الشيوعية المتنامية تعنى أنه لم يعد بالإمكان النظرَ إليها باعتباره خطر داهم. على الرغم من ذلك، بقيت العلاقات الأمريكية السوفيتية عدائية على نحو مخيف لمدة عشرين سنة على الأقل بعد الحرب العالمية الثانية. فى مثل هذا السياق، كان المثقف غالبا ما يجد نفسه فى حالة خصام مع الروح السائدة؛ والحقيقة، كما

نعرف جيدا، أن كثيرا من الكتاب والفنانين فى الولايات المتحدة كانوا على القوائم السوداء، غير قادرين على العمل فى مجالاتهم وربما مسجونين بسبب احتقارهم للكونجرس. فى بريطانيا، كانت الهواجس الأمنية شديدة كذلك، وإن كان من تحدوا توجهات الحرب الباردة لم يكونوا منبوذين كما كان الحال فى الولايات المتحدة، إذ لم يكن هناك نظير لـــ "جو مكارثى" فى بريطانيا[٣]. اتخاذ موقف معاد بشدة لأمريكا من قبل كاتب بريطانى مثل "جرين"، لم يكن يعنى إذن أنه غير وطنى، والحقيقة أن مثل هذا الفرق لابد من اعتباره العكس.

الكتاب البريطانيون استجابوا للفترة التالية للحرب مباشرة بطرق مختلفة، ويرى النقاد أنه كانت هناك "استدارة داخلية" فى الرواية والشعر[٤]، نحو القضايا المحلية السائدة فى مسرحيات مثل "انظر خلفك فى غضب: *Look Back in Anger*" *(1957)* وفى روايات متنوعة مثل "چيم المحظوظ: *Lucky Jim*" *(1954)* و"غـــرفة علـــى السطح *Room at the Top*" *(1957)*، إلا أنه كان هناك جانبًا آخر من الأدب الروائى البريطانى - وجرين مثال دال هنا - كان يستغل الاهتمامات العالمية. كانت روايات الجاسوسية مثلا قد أصبحت منتشرة، وكانت تجنح إلى تأكيد ظنون القراء فى وجود عالم سرى خلف الواقع العادى. قصص "إيان فليمنج: *Ian Fleming*" الذائعة عن "چيمس بوند" كانت تبرز انتصار الغرب والسلعة على الدهماويين والسلطويين الكثيرين الذين يمثلون منظمات معادية متخفية وإن كانت منتشرة مثل "سپكتر: *SPECTRE*" و"*SMERSH*". كان الإحساس بوجود عالم سرى شائعا فى تلك الفترة لأن الحرب الباردة، على خلاف الحرب العالمية الثانية، لم تكن مرئية للشعوب الغربية إلى حد بعيد، لم تكن تظهر إلا فى حروب

بالوكالة فى كوريا أو فيتنام وفى الخطاب العام. من هنا، كان أدب الحرب الباردة الروائى يعنى بالنسبة لعدد كبير من المراقبين مثل "لين ديان بينى: *Lynn Dianne Beene*"– روايات الجاسوسية[٥]. والحقيقة أن الجواسيس وأعمال الجاسوسية تظهر فى أعمال كتاب لا يعتبرون عادة من مؤلفى أعمال الجاسوسية، ومنهم على سبيل المثال "إليزابيث باون: ***Elizabeth Bowen***" ورواية "***The Heat of the Day***" (***1949***)، أو "سى. پى. سنو: ***C. P. Snow***" ورواية "***The New Men***" (***1954***).

لكننا عندما نتحدث عن تأثير الحرب الباردة فى الأدب، لابد من أن نسأل أنفسنا ماذا نعنى بذلك. هل أدب الحرب الباردة الروائى هو ذلك الذى نشر خلال الحرب الباردة؟ هل هو الأدب الذى يتناول قضاياها، أو على نحو أكثر تحديدا، الصراع بين القوى العظمى؟ أم تراه ذلك الأدب الذى يبرز جماليات خاصة سواء فى أسلوب السرد أو التناول؟ وهل هناك بالفعل خطاب حرب باردة؟ فى أى نقاش عن التحقيب ستكون هناك أسئلة كثيرة مشابهة، ولعله من الأفضل لأغراضنا الحالية أن نطرح ذلك بالنسبة لمؤلف واحد هو "جراهام جرين" ونحن نتعرف على تأثير الحرب الباردة الواسع على المجتمع والأدب: الخوف من الدمار النووى، خمود الجدال السياسى، الرؤية الكونية المانوية، البارانويا والشعور بالأزمة والعجز بين الدول وبين المواطنين: بالتأكيد – فى ظل سيطرة القوتين العظميين. بعد الحرب العالمية اتجه أدب جرين الروائى نحو هذه الهموم الچيوسياسية، وعليه يصبح مثيرا للاهتمام أن يظل "روبرت هيوسن: ***Robert Hewison***" على رأيه بأن أعمال جرين متجذرة فى ذلك "العالم القديم الملتبس"، عالم الثلاثينيات[٦]. يرى "هيوسن" أن "جرين

تجنب محلية معظم كتاب الرواية الإنجليز، بأن جعل أحداث رواياته تدور فى الخارج وفى أماكن كانت مرشحة لأن تكون مشحونة سياسيا إلى حد كبير[...] ولكن المصالح السياسية المتعارضة والمعاناة التى تحدثها فى عالم الواقع هى انعكاس للصراع الدائم بين مبادئ الخير والشر الذى يتم حله مؤقتا، بعون الله، عن طريق المعاناة"(٧). مثل هذه الملاحظة يمكن تقديمها فقـط عـن طريق غض البصر الطوعى عن المحتوى الواضح السياسى لكتب "جرين". المؤكد والصحيح أن رواية مثـل "الأمريكـى الهـادئ: *The Quiet American*" مرتبطة من ناحية الموضوع والأسلوب بأعماله الباكرة، لكنه سيكون من التبسيط المخل اعتبار الإشارات المعاصرة فى الرواية قناعا لطبيعة موضوعاته، أو اعتبار الكتاب فعل "انتقام" من الولايات المتحدة لرفضها منحه تأشيرة دخول(٨). الحقيقة أن هذه الرواية من أهم الانتقادات لسياسة أمريكا فى الحرب الباردة، التى يمكن أن نجدها فى الأدب الروائى فى الخمسينيات؛ بالإضافة إلى أنها إلى جانب روايتيه الأخريين "الرجل الثالث: *The Third Man*" *(1950)* و"رجلنا فى هافانا: *Our Man in Havana*" *(1958)* تبرز إحساس "جرين" الحاد بالتوترات السياسية للمرحلة(٩).

باعتباره مواطنًا بريطانيًا كثير السفر إلى الخارج، كان "جرين"، على نحو مضاعف، خارج إطار المتصارعين الرئيسيين فى الحرب الباردة، الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى. على الرغم من أن الكثيرين من أبطاله (د. فى "العميل الموثوق: ***The Confidential Agent***" ***(1939)*** و"رو" فى "وزارة الخوف: ***The Ministry of Fear***" ***(1943)*** أو "فـولـر" فـى "الأمـريكى الهادئ: ***The Quiet American***") كانوا يعرفون أن عليهم فى النهاية أن

يختاروا جانبا من الجانبين. كان "جرين" يجد من الصعوبة أن يفعل ذلك، كما كان يحاول جاهدا أن يتجنب التصنيف الأيديولوچى، فقد رفض فى الثلاثينيات مثلا أن "ينحاز" إلى أى طرف فى الحرب الأهلية الإسبانية. "جرين" يشارك "إى. إم. فورستر: *E. M. Forster*" موقفه فى "ما أؤمن به: *What I Believe*" *(1938)*، وهو أنه يضع الولاءات الشخصية والمشاعر فوق القضايا السياسية أو القومية: إن الإخلاص الأعمى لمفاهيم كبرى مجردة عن الفضيلة أو القومية أو الأيديولوچية، لابد من أن يكون مدمرا لكل ما هو إنسانى(١٠). فى "وزارة الخوف"، نجد اقتباسا عن "تولستوى" عن هذا الشأن: "عندما أتذكر كل ما اقترفت من شرور، كل ما عنيت وشهدت من جراء عداء الأمم، يتكشف لى أن سبب ذلك كله يوجد فى تلك الأكاذيب الكبرى المسماة بالوطنية وحب الوطن"(١١)؛ على نحو دال، كان "الدكتور فورستر"، من الطابور الخامس النازى، قد سجل هذه العبارة ذات مرة ثم عاد ليمحوها.

"الرجل الثالث: *The Third Man*"، وهو عمل ربما يكون معروفا بوصفه فيلمًا سينمائيًا أكثر منه كتابًا(١٢)، يستكشف كذلك قضايا مثل الولاء الشخصى والإيمان فى مواجهة الانقسامات الواضحة للحرب الباردة. "الرجل الثالث"، وهى رواية بوليسبة أكثر منها رواية جاسوسية، تتناول بالتفصيل تجارب وممارسات "رولو مارتينز: *Rollo Martins*"، الذى دعى بواسطة صديق قديم، "هارى لايم: *Lime Harry*"، إلى ڤيينا. شيئا فشيئا يكتشف "مارتينز" أن صديقه يستخدم المدينة المحتلة قاعدة للابتزاز. هذه الرواية القصيرة تقدم ڤيينا ما بعد الحرب بوصفها مدينة مقطعة الأوصال بما يعكس حقائق الحرب الباردة، أما بالنسبة لـــ "جرين" فهى تذكره بالثلاثينيات، عندما

كانت صورة "الحدود" ملمحا متكررا فى الأدب البريطانى[١٣]. هذه الصورة كانت تروق للكاتب الذى يبدأ عمله: "رسالة إلى صديق ألمانى غربى" بتقدير لفكرة الحدود[١٤]، وهو الوضع الذى أسفر فى ألمانيا عن انقسام واضح بين الشرق والغرب كان يروق له. "الرجل الثالث" لا تركز على الصراع بين الشرق والغرب، بيد أن الصعوبات مع السوفيت ليست بعيدة عن مركز الكتاب. القطاع الروسى من المدينة مأوى لمعظم أولئك المتورطين فى ابتزاز "لايم" (ابتزاز يعمل "كأنه حزب سلطوى" كما يقول الراوى)[١٥]، كما أن عمليات الاختطاف فى القطاعات البريطانية والفرنسية والأمريكية من المدينة توحى بالخطر الدائم، خطر الاختراق السوفيتى لمناطق النفوذ الغربى. يأتى على نفس الدرجة من الأهمية استخدام "جرين" لنظام الصرف الصحى، وهو ما يشير إلى الطبيعة المسامية للحدود أو قابليتها للاختراق، واستخدامه لتقسيم فيينا إلى قطاعات، وكذلك إلى كل "الحدود" التى صنعتها الحرب الباردة.

هناك وجه غريب آخر فى هذه الرواية - الرجل الثالث - ولكنه ليس منبت الصلة بما سبق ذكره، وهو أنها سرعان ما أصبحت مرتبطة بالجاسوسية والفضائح. لعل المسئول عن ذلك شهرة الفيلم السينمائى، ولكن بعد انشقاق كل من "جى بيرجس: ***Guy Burgess***" و"دونالد ماكلين: ***Donald Maclean***" اللذين كانا من المفترض أن يلقيا مساعدة لانشقاقهما، أصبحت "الرجل الثالث" هى "العبارة السحرية"[١٦]. يرى "أ. أ. دى فيتيس: ***A. A. Vitis***" أن "جرين" فى عنوانه (الرجل الثالث) كان رجع صدى لقصيدة "ت. إس. اليوت: ***T. S. Eliot***" - "الأرض الخراب: ***The Waste Land***" (من ذلك الثالث الذى يسير إلى جوارك دائما؟)، وأنه يستخدم "الثالث" كما سبق أن فعل "اليوت"

لكى يشير إلى تلك اللحظة فى الطريق إلى "إيموس: *Emmaus*" عندما يسير المسيح مجهولا بين حوارييه بعد قيامته[١٧]. هكذا تصبح عودة "هارى لايم" رمزا لقيامة تجديفية. على الرغم من ذلك، ليس من السهل قطع الصلة بالجاسوسية: "لايم" لديه اتفاق مع الروس[١٨]، والرجل الثالث، يتضح بعد انشقاق "بيرجس" و"ماكلين"، أنه صديق "جرين"، "كيم فيلبى: *Kim Philby*" الذى كان مراقبا ذات يوم واستخدم الصرف الصحى لإنقاذ الثوار أثناء انتفاضة ڤيينا المشئومة فى *1934*. (كانت الصحف قد ألمحت إلى أن "فيلبى" كان هو الرجل الثالث وذلك قبل انشقاقه بوقت طويل"[١٩]. ولاء "جرين" وامتنانه لـــ "فيلبى" تجده فى تقديمه لكتاب "فيلبى" الصادر فى *1968* بعنوان "حربى الصامتة: *My Silent War*"، على الرغم من أن استقالة "جرين" المفاجئة من الـــ "*SIS*"، جهاز الاستخبارات السرية (*Secret Intelligence Service*)، فى ١٩٤٤ ربما يكون قد عجل بها اكتشاف أن "فيلبى" كان يعمل لحساب السوڤيت[٢٠]، (كان "جرين" ينكر دائما مجرد الشك فى ذلك).

على ضوء ما سبق، ربما يكون من المهم اعتبار رواية "الرجل الثالث" كاشفة لهوية "فيلبى" كما يبدو أن "شلدن: *Shelden*" يعتقد[٢١]، وكما يبدو لكل ذى عينين. والمؤكد أننا إذا اعتبرنا أن "مارتينز" هو "جرين" (مارتينز يدعى أن كتابه التالى سيكون بعنوان "الرجل الثالث")[٢٢]، سيمكننـــا بكل سهولـــة قـــراءة "لايـــم" - الصديق القديم صاحب الحياة السرية - باعتباره فيلبى. على الرغم من ذلك، بينما بقى "جرين" وفيا لـــ "فيلبى"، فإن النظير الروائى لـــ "جرين" يقتل "لايم".

كما يوحى هذا التطور، فإن موقف "جرين" من الحرب الباردة كان مختلفا، على نحو ملتبس، مع توجه خطاب الحرب نحو اختزال الفروق السياسية فى ثنائيات بسيطة كل تركيزها على دعم أحد الطرفين، الولايات المتحدة أو الاتحاد السوفيتى. هذا التوصيف، كما أشار "برتراند راسل: *Bertrand Russell*"-، كان يتجاهل الشقاق بأن يجعله متطابقا "فى ذهن العامة، مع دعم 'العدو'، 'الشيطان'، الروس الأشرار فوق كل تصور. الطريف فى الأمر، أن يصبح من الصعب مساءلة الصراع نفسه"[٢٣]. مع تعاطفه المتزايد مع الشيوعية، لم يكن "جرين" ستالينيا[٢٤]، وفى الوقت نفسه كان شديد الإستياء من الإجراءات الأمريكية المعادية للشيوعية والسياسة الخارجية الأمريكية التى تفتقر إلى الخبرة. "جرين" وجد "أرضا وسطى" فى الكنيسة، وخاصة عندما وقفت، كما حدث فى بولندا، فى وجه الاستبداد[٢٥]، لكن دعم الكنيسة لـــ "مكارثى" الكاثوليكى، كما عبرت عنه تصريحات الأسقف "فلتون شين: *Fulton. Sheen*" والكاردينال "سبلمان: *Spellmann*" كان بغيضا بالنسبة له[٢٦]. بعد أن واجه هذا الانشطار فى ولائه، سافر "جرين" إلى عدد من الدول النامية حيث كانت الإشتراكية والشيوعية تتطوران على امتداد خطوط بعيدة عن النموذجين السوفيتى أو الصينى. فى أعقاب ذلك، وبخاصة بعد زياراته لفيتنام، زاد تأييده لمصالح دول العالم الثالث الصغيرة وزعمائها مثل "هوشى منه: *Ho Chi Minh*" و"كاسترو: *Castro*" و"الليندى: *Allende*" و"توريچوس: *Torrijos*" فى نضالهم ضد الولايات المتحدة.

فى الخمسينيات، كانت كتابات "جرين" الصحفية تعكس، مثل أعماله الروائية، منظوره للحرب الباردة. من بين المقالات العديدة التى كتبها وتتناول

قضايا الحرب الباردة، نذكر مقالين مهمين هما: "عودة تشارلى شاپلن: رسالة مفتوحة: *The Return of Charlie Chaplin: An Open Letter*"، (١٩٥٢) و"رسالة إلى صديق ألمانى غربى: *Letter to a West German Friend*"، (١٩٦٣) فى المقال الثانى، يضع "جرين" الكاثوليكية إلى جوار الشيوعية بوصفه نظامًا اعتقاديًا[٢٧]. من ناحية أخرى، تقدم الرأسمالية الغربية النزعة الاستهلاكية وبذلك تبقى خاوية من الناحية الروحية: "فى عالم يقوم على التجارة، حيث يسود منطق الربح والخسارة، يكون المرء عادة تواقا إلى ما هو غير عقلانى، الرأسمالية ليست عقيدة، وعليه فهى ليست قوة مغناطيسية"[٢٨]. يمكن أن نفهم من ذلك أن النزعة الاستهلاكية كانت مرادفا للعقيدة، ولكن وراء مديح "جرين" للشيوعية على اختلاف صورها، هناك مزيج من المثالية والرغبة الثورية فى ثقب المعتقدات الغربية السائدة عن الأيديولوچيا. فى "رسالة إلى صديق ألمانى غربى"، على سبيل المثال، نجده يقول: "يميل الغرب إلى أن يلصق دوافع بطولية بكل أولئك الذين يهربون عبـــر الحائط أو من خلاله. المؤكد أن لديهم الشجاعة لكى يفعلوا ذلك، ولكن منهم "يختار الحرية" لأهداف رومانسية أو بسبب حب فتاة أو أسرة أو أسلوب حياة، وكم منهم يغويه مستوى اجتماعى يتضمن أجهزة راديو ترانزستور وچينز أمريكية وسترات جلدية؟"[٢٩].

الرسالة المفتوحة إلى "شاپلن"، "أحد الليبراليين العظام فى زماننا"[٣٠]، تحتوى على بعض أبرز تعليقات "جرين" على قضايا الحرب الباردة. على الرغم من أنه كان يتطلع إلى التفرقة بين المواطنين وحكوماتهم فى عالم ما بعد نورمبرج[٣١]، كان "جرين" يرى هيستريا مفارقة فى الولايات المتحدة.

يتخيل تقديم أفلام "تشارلى شاپلن" دليلا على نشاط معاد لأمريكا، لأنها تتحدى السلطة[٣٢]، وهى نقطة تلمس صميم الحيرة الأمريكية فى الخمسينيات، لأن أمريكا تحتفى فى أدبها وسياستها بحرية الفرد غير المقيدة. من هنا كان الأدب يمتلىء بشخصيات ثورية عصية على الاحتواء: من "ناتى بمپو: ***Natty Bumpo***" و"هك فن: ***Huck Finn***" إلى "إدنا پونتلييه: ***Enda Pontellier***" و"هولدن كولفيلد: ***Holden Caulfield***". أبطال الأدب الأمريكى هؤلاء، هم أبناء "چيفرسون: ***Jefferson***" و"إمرسون: ***Emerson***" و"ثـورو: ***Thoreau***". لكن ثقافة الحرب الباردة السياسية والفنية لم تقدم سوى القليل جدا من النماذج المتسامحة. ملاحظات "جرين" عن "شاپلن"، تُكْبِرُ رفض بريطانيا المشاركة فى الحملة التى تقودها الولايات المتحدة لاستئصال الشيوعية المحلية "لأنها تقع على مسافة أقرب من الخطر، فإنها [بريطانيا] متحررة من المظاهر القبيحة للخوف"[٣٣]. ولأن تعليقاته كانت تجئ مباشرة بعد انشقاق "ماكلين" و"بيرجس"، فهى تعبر بكل وضوح عن التزامه بالديمقراطية الليبرالية، كما أنه يلمع من خلال إشارة إلى "تيتوس أوتس: ***Tutus Oates***"، إلى أن بريطانيا كانت قد استوعبت درس المكارثية منذ زمن بعيد[٣٤]. لكن "جرين" ينتهى إلى أن "عار أى حليف هو عارنا، وبهجومهم عليك [يقصد شاپلن] فإن مطاردى الساحرات يؤكدون أن ذلك ليس شأنا وطنيا. إن اللا تسامح فى أى دولة يجرح الحرية فى أى مكان فى العالم"[٣٥].

إدانة "جرين" للسياسة الداخلية الأمريكية تأتى متسقة مع نفوره المتزايد تجاه الولايات المتحدة، وهو ما يتضح بقوة فى "الأمريكى الهادئ"، الرواية التى ما زال تنبؤها مثيرا للدهشة، رغم أنها ليست من بين أفضل أعماله.

تدور أحداث الرواية فى السنوات السابقة مباشرة على مؤتمر جنيف (*1954*) الذى قسم ڤيتنام، وهى مروية على لسان "توماس فولر: *Thomas Fowler*" المراسل العسكرى للـــ "تيمز" فى سايجون أثناء الانتفاضة الشيوعية ضد الحكم الفرنسى، وتُفَصِّلُ علاقة البريطانيين بـــ "ألدن پايل: *Alden Pyle*" المخبر السرى الأمريكى، الذى كان يقدم المساعدات السرية لـــ "قوة ثالثة" معادية للشيوعية قبل مقتله. الرواية إذن تلامس لحظة استبدال السلطة الكولونيالية الفرنسية بالسلطة الأمريكية. وكما لو كان الكاتب يحاول أن يؤكد استبدال السلطة، نجده يبدأ وينتهى بـــ "فولر" الذى يخبرنا بأنه كان يراقب القاذفات الأمريكية أثناء تفريغها عندما قتل "پايل". هذه النقطة تتكرر مع اختلافات واضحة فى اللغة المستخدمة بما يؤكد زيادة التورط الأمريكى. فى المرة الأولى يقول "فولر": "كان بمقدورى أن أرى الكشافات عندما أنزلوا الطائرات الأمريكية الجديدة"؛ وفى المرة الثانية تصبح اللغة أكثر حدة ووضوحا: "توقفت لبعض الوقت وأنا أراقب تفريغ القاذفات الأمريكية. كانت الشمس قد غابت وكان العمل يتم على ضوء المصابيح القوسية"[٣٦]. "الطائرات" أصبحت "القاذفات". الكشافات أصبحت المصابيح القوسية. "أنزلوا" أصبحت القيام بـــ "تفريغ". فى إطار زمن السرد، اللحظة هى نفسها تقريبا، ولكن وصف "فولر" الذى يزداد قوة يؤكد الحضور الأمريكى المتزايد.

زار "جرين" ڤيتنام أربع مرات فى أوائل الخمسينيات، وكتب عن الأوضاع هناك فى "پارى ماتش" و"صنداى تيمز" وغيرهما[٣٧]. ولأن هذه المقالات الصحفية كانت مكتوبة عندما كانت كوريا بؤرة الاهتمام الإعلامى، فإنها قدمت تقييما ذكيا للحرب وتمثيلا استثنائيا لبيئة خاصة؛ والحقيقة أن

الصور الوصفية التى قدمها "جرين" – مثل تلك عن المشهد الطبيعى حول "فات ديم: ***Phat Diem***" وتجربة القصف العمودى – تظهر كما هى بدون أى تغيير فى "الأمريكى الهادئ". كتابات "جرين" الصحفية تعبر بوضوح شديد، مثل الرواية، عن انزعاجه للوجود الأمريكى فى ڤيتنام ولسياسة الاحتواء[٣٨]. فى مقاله الأول "الهند الصينية: تاج أشواك فرنسا" (***1952***) كتب يقول: "تبدو الشعارات الغربية وكل ذلك الحديث الذى يرويه السياسيون عن ضرورة احتواء الشيوعية، أنها يمكن أن تنطبق هنا على جزء صغير فقط من الصورة"[٣٩]. بعد عامين سنجد الأمريكيين يلفتون اهتمامه: "كان البار صاخبا الليلة، كانت الأصوات الأمريكية العالية شديدة الإزعاج. فى ***1951*** و***1952*** لم يكن هناك أمريكيون كثيرون". كانوا هناك، وبعلم الجميع، لحماية استثمار ما، ولكن "ألم يكن بالإمكان تلافى هذا الاستثمار؟"، (التأكيد لجرين)[٤٠]. كان "جرين" يدرك أن الحرب كانت أكثر تعقيدا مما كان يوحى به خطاب الحرب الباردة. كان يتوقع – بكل ذكاء – كيف سيكون مسار التورط الأمريكى، ويعرف جيدا أن الحل كان فى أيدى الڤيتناميين أنفسهم: "ڤيتنام لا يمكن أن تصمد بدون الڤيتناميين أنفسهم، والجيش الڤيتنامى لا يستطيع أن يتصدى لأبناء وطنه الذين يدربهم "جياپ: ***Giap***" منذ ***1945***، إلا بمساعدة ضباط فرنسيين هنا أو هناك"[٤١].

بصورة عامة، كانت الولايات المتحدة فى أواخر الأربعينيات وفى الخمسينيات تتعامل مع الشيوعية باعتبارها كتلة واحدة هائلة، مركزها الأيديولوچى المؤذى المسيطر هو موسكو. "جرين" أدرك بسرعة أن ذلك لم تكن هى الحال فى ڤيتنام، حيث كان الـ "ڤيت منه: ***Viet Minh***" يبدون مثالية

أبعد ما تكون عن الستالينية[٤٢]. كان جرين، بالفعل، يعتقد أن اهتمام الغرب بالشيوعية يختزل الصراع الڤيتنامى على نحو مخل لأنه يلغى الناحية القومية من حساباته للمشكلة[٤٣]، لكنها كانت هى مكمن الصعوبة تحديدا، كما أدرك الأمريكيون فيما بعد. كانت المشكلة التى يراها "جرين" هى أن ميل الأمريكيين لقراءة الحركات القومية الأصلية باعتبارها شيوعية، هو ما سيجعلها كذلك بالفعل.

لم يكن "جرين" ملتزما بالشيوعية قط، ولكن تجربته فى ڤيتنام ولقاءه بـــ "هو شى منه: *Ho Chi Minh*" أقنعته بأن الشيوعية كان يمكن أن توجد بعيدا عن الستالينية والنفوذ السوڤيتى[٤٤]. الرواية تعكس هذا الموقف بدرجة ما، من خلال تعليقات "فولر"، ولكن الكتاب لا يفعل الكثير لكى يؤكد الشيوعية بوصفها مستقبلاً قابلاً للنمو والحياة بالنسبة لڤيتنام. بدل ذلك، كان الدفع فى اتجاه الهدف الليبرالى لتقرير المصير، كما كان الأمر فى الكتابة الصحفية. عندما يقول "پايل" إن الڤيتناميين "لا يريدون الشيوعية"، يرد "فولر" "إنهم يريدون أرزا يكفيهم [...]، لا يريدون أن يطلق أحد عليهم النار [...]، لا يريدون أن يروا بشرتنا البيضاء من حولهم لنقول لهم ماذا يريدون"، *(94)*. "فولر"، الذى يتكلم باعتباره ممثل لسلطة كولونيالية قديمة تعلمت "ألا تلهو بأعواد الثقاب"، *(157)*، يجادل من أجل انسحاب النفوذ الغربى من ڤيتنام وإقامة دولة مستقلة، *(96)*. الوضع هنا متشابه مع موقف "كونراد: ***Conrad***" المعادى للكولونيالية فى رواية "قلب الظلام: ***The Heart of Darkness***" (١٩٠٢). فى الحالتين، لا أحد يفهم الدولة أو الشعب المحتل جيدا، ولكن رحيل النفوذ الأجنبى ضرورى إذا كنا نريد أن نجد طريقا إلى الأمام. وكما

يقول "فولر": "لا لزوم لنا هنا، إنها بلادهم" (*107*)، نجده يفكر بينه وبين نفسه قبل ذلك، على نحو يذكرنا بـــ "كونراد"، ويقول: "كانت تلك أرض بارونات متمردين. كانت مثل أوربا فى العصور الوسطى. ولكن ماذا كان الأمريكيون يفعلون هنا؟ لم يكن كولومبس قد اكتشف بلادهم بعد"، (*37*).

عند النظر إلى "الأمريكى الهادئ" فى سياقها، يتبدى لنا نقد "جرين" الشديد لسياسات الحرب الباردة الأمريكية بأساليب مختلفة. فمن ناحية، يقول "فولر" ساخرا "الشبان الأمريكيون يشهدون" (*133*)، وعندما يلاحظ أن قميص "پايل" كان، إلى حد ما، معقولا فى لونه وتصميمه، يتساءل "ما إذا كان متهما بالقيام بنشاط معاد لأمريكا"، (*73*)؛ ولكن، بمعنى أشمل، نحن أمام رواية تستخدم اللغة والمجازات المتيسرة لتمثيل وضع، هو بالأساس خارج الرؤية المزدوجة للحرب الباردة، حيث يرى "جرين" أن ڤيتنام - وربما أكثر من ڤيينا بعد الحرب - تعبر عن الطبيعة المسامية للتفكير المزدوج. الوسائل التى استطاع أن يمثل بها الوضع، على أية حال، كانت محدودة بالفترة الزمنية. قضية الارتباط السياسى مؤطرة بلغة الوجودية الفرنسية بعد الحرب (نجد "فولر" مثلا يستخدم المصطلح الفرنسى: ***engagé***)، كما أن مشكلة الانحياز إلى طرف مقدمة من خلال إشارات إلى "پاسكال: ***Pascal***". على سبيل المثال، "ڤيجوت" الضابط الفرنسى الذى يحقق جريمة قتل "پايل" يقتبس: "فلنزن المكسب والخسارة [...]، فى رهاننا على اللـــه لابد من أن نقدر الاحتمالين، إذا ربحت فأنت تربح كل شىء، وإذا خسرت فأنت لا تخسر شيئا"؛ وردا على ذلك يقدم "فولر" اقتباسا آخر: "كلاهما.. من يختار الرأس ومن يختار الذيل على خطأ. كلاهما مخطئ. الطريق السليم هو ألا تراهن

بالمرة"، (*138*). "فولر"، بالطبع، لا يمكن أن يبقى غير متورط، وهكذا يصبح شريكا فى موت "پايل". على أن عدم القدرة على الاحتفاظ بالحياد هى كذلك ملمح من ملامح أعمال "جرين" السابقة وبخاصة روايته "العميل الموثوق: ***The Confidential Agent***"، حيث يقال إن مشكلة الإنحياز إلى طرف "ليست مسألة أخلاقيات بقدر ما هى مسألة وجود"(٤٥). مثل هذه الملاحظة قريب من تعليق "مسيو هنج: ***Monsieur Heng***" فى الأمريكى الهادئ: "عاجلا أو آجلا [...] على المرء أن يختار طرفا إذا كان يريد أن يظل إنسانا"، (*174*).

"جرين" يميل إلى استخدام الشرق من زاوية مقيدة بأكثر من نصف قرن من الخطاب الإمپريالى، وهو ميل مستمد من إخلاصه لـــ "كونراد" والأدب الروائى لمرحلته؛ فهو يرمز على سبيل المثال إلى ڤيتنام كما يراها بشخصية "فونج"، تلك السيدة الڤيتنامية التى يتنافس عليها "فولر" و"پايل"، والتى يربط "فولر" بينها وبين الدولة على نحو جوهرى، ("لقد رأيت الزهور على ثوبها بجانب القنوات فى الشمال، كانت أصيلة مثل العشب")، (*14*). هكذا، المنافسة بين أمريكى وانجليزى ليست بين رؤيتين مختلفتين لڤيتنام فحسب، هى كذلك ثنائية استشراقية تتأسس بين غرب (رجولى ونشط وعقلانى)، وشرق (أنثوى وصامت وغامض). مثل المستشرقين الذكور، يتحدث "فولر" و"پايل" على نحو نموذجى عن "فونج" (التى تفتقر إلى "موهبة التعبير" (*134*)، وعن الرعايا الكولونياليين الذين تم إسكاتهم. "فولر" يقول مثلا: "أولئك الناس لا يعانون من الوساوس" (*133*)، وفى موضع آخر يقول "پايل": "أولئك الناس ليسوا معقدين"، ويرد عليه "فولر": "هل هذا ما توصلت إليه فى غضون أشهر قليلة؟ سوف تصفهم فيما بعد بأنهم مثل الأطفال"،

(*176*). فى هذه الحالة، "فولر" ينتقد لغة "پايل" التى تجنح إلى التجريد، لكنه يقوم هو الآخر بالتجريد ويصف الڤيتناميين بأنهم "طفوليين"، (*104*).

الموضوعات والجو العام والمواقف والشخصيات فى أعمال "جرين" السابقة حافلة بالمجازات الأخرى التى يستخدمها فى "الأمريكى الهادئ". المثلث الغرامى بين "فولر" و"فونج" و "پايل" على سبيل المثال هو أحد ملامح رواية: (***The End of the Affair***) (*1951*)، بينما الانشغال بالذنب والخيانة قضايا واضحة فى أعماله: (***The End of the Affair***) و(***The Heart of the Matter***) (*1948*)، و(***The Ministry of Fear***). علينا بالطبع أن نتحرك بحذر عندما نحاول أن ننسب المزاعم الموجودة فى "الأمريكى الهادئ" إلى "جرين"، وذلك بسبب الإغراء بالمطابقة بينه وبين "فولر" على الرغم من عدم الجدارة الواضحة بالنسبة للأخير. علاقة "فولر" بـــ "فونج" تلون كل تعاملاته مع "پايل" الذى يبدو وكأنه قرين ظِلِّى له، كما يشير "بريان توماس: ***Brian Thomas***"[٤٦]. على الرغم من ذلك تشى اللهجة العامة عند "جرين" بتشكك عميق فى القيم الأمريكية المغرقة فى المادية: حيث يقول من خلال "فولر": "كنت غاضبا، كنت ضجرا منهم جميعا... ومن كل شيء... مستودعات الكوكاكولا، المستشفيات المحمولة، السيارات الواسعة، البنادق القديمة"، منهيا كلامه بأن "پايل لم يكن يعرف شيئا عن الأمر برمته (أكثر من الفرنسيين)" (*31*).

يشعر قارئ "الأمريكى الهادئ" بجبرية تتخلل العمل، رغم صعوبة تحديد نصيب الرؤية الاستذكارية من ذلك. موقف "فولر" الضَّجِر من الحياة يتناقض تناقضا بَيِّنًا مع "براءة" "پايل" التى تصل إلى درجة السذاجة. وكما

فى أدب "هنرى چيمس: *Henry James*" الروائى، الذى كان "جرين" من أشد المعجبين به، نجد هنا استخداما لمجاز قديم وهو؛ أن تعقدات العالم القديم وممارساته الأصلية تسحق براءة العالم الجديد(٤٧). فى الخمسينيات كان كثير من النقاد الأمريكين يعبرون عن انزعاجهم بسبب نزعة "جرين" المعادية لأمريكا، وعندما نقرأ بعض تعليقاتهم اليوم نعرف مدى تأثير المناخ السياسى على الاستجابة الأدبية. كثيرون كانوا يَشْكُون من أن "جرين" يسىء تمثيل الحالة الأمريكية، ومن أنه كان يلوم الولايات المحدة بسبب أعمال عدائية إرهابية، وأنه فشل فى أن يقدم صوتا حقيقيا معاديا للشيوعية فى الرواية. المراجعة النقدية التى نشرها "روبرت جورام ديڤيز: *Robert Gorham Davis*" فى "نيويورك تيمز" كانت تعتبر الشخصيات الأمريكية فى الكتاب نماذج "كاريكاتورية [...] فظة أو مبتذلة فى الغالب، مثل شخصيات "چان پول سارتر: *Jean Paul Sartre*"–(٤٨). على الرغم من أن مراجعة "ديڤيز" لا تعوزها الدقة – پايل، ناهيك عن فونج، شخصية جافة عديمة الحيوية على الرغم من أننا يمكن أن نعتبر ذلك من صنع "فولر" وليس "جرين" – يمكن أن نرى الآن أن الكثير من النقد السلبى وبخاصة فى الولايات المتحدة، كان يحفزه عاملان نابعان من ثقافة الحرب الباردة. الأول هو العداء الواضح لأى شيء كان يمكن أن ينتقد السياسة الأمريكية والولايات المتحدة بشكل عام. وكما يشير "ستيفن. چى. ويتفيلد: *Stephen J. Whitfield*" فإن كل الأصوات التى كانت تعارض الولايات المتحدة، بما فى ذلك المعتدل منها، كانت مدانة ومستهجنة باعتبارها أصوات شيوعيين مغفلين ومهيجين وجواسيس(٤٩).

العامل الثانى كان هو التأثير الأكثر عمومية للنقد الجديد على نقاد الأدب. فى ذروة الخمسينيات كانت الأساليب النقدية الجديدة تتملق مصالح الحرب الباردة[٥٠]، حيث كانت تثبط مناقشة المحتوى السياسى للعمل الفنى لحساب الشكل والتعليق على الظرف الإنسانى. فى هذا السياق، كان النقد يميل نحو رفض مضامين "جرين" السياسية أو على القل لا يعتبر المضمون جزءا رئيسيا متكاملا مع العمل. بدل ذلك، كان الكتاب يناقش فى علاقته بالوجودية[٥١] أو فى علاقته بموضوعات دينية كما كان يفعل "هيوسن: *Hewison*"[٥٢]. وكما يرى "ديفيز: *Davis*" فى مراجعته، "يمكن اعتبار "الأمريكى الهادئ" وثيقة الصلة بروايات "جرين" الدينية الباكرة أكثر مما كانت توحى به طبيعتها الجدلية فى البداية. فى تلك الروايات يتم الوصول إلى اللـــه فقط عبر المحن والكروب لأن الدين ينطوى دائما على مفارقة فى طلبه"[٥٣]. الاهتمامات الدينية وسيلة مفيدة فى أدب "جرين" الروائى ولكن التأكيد النقدى على هذه القضايا، وبخاصة فى الخمسينيات والستينيات، جعل لــ "جرين" جاذبية خاصة، كما أعطى النقاد فرصة لتفادى الأخطار المحتملة للتعبير السياسى[٥٤]. لا يعنى ذلك أنهم كانوا مضللين فى تناولهم لعمل جرين أو لـــ "الأمريكى الهادئ"، والحقيقة أن إحدى أفضل القراءات وأكثرها تفصيلا للرواية، هى قراءة "بريان توماس: *Brian Thomas*"، التى تضع فى اعتبارها استخدام "جرين" لمصطلح الرومانس، صامتة على الرغم من ذلك عن الجدل السياسى والتاريخى فى الكتاب[٥٥]. هناك كذلك قدر من الصدق، رغم أنه مقدم بسخرية، فى ربط "أ. ج. ليبلنج: *A. J. Liebling*" بين "فولر" و"بوجارت"[٥٦]: ما هو أبعد من استغلال الرواية للمثلث الغرامى - فولر

وفونج وپايل – أن الكتاب يذكرنا بـــ "كازابلانكا: *Casablanca*" فى إصرار "فولر" المتكرر على أنه، مثل "ريك بلين: *Rick Blaine*" ليس متورطا، لمجرد أن يجد نفسه غير قادر على البقاء بعيدا بعد مشاهدة الدمار الذى تصنعه محاولات "پايل" الطائشة للعمل مع الچنرال "تى"، والأهم بسبب عدم اكتراث "پايل" بالمعاناة التى سببها. يقول "فولر": "عندما رأى جثة ميت، لم يمكنه – حتى – أن يرى الجراح"، ولكنه رأى بعد ذلك "خطرًا أحمر، أحد جنود الديمقراطية"، (*32*).

إصرار "پايل" على هزيمة الشيوعية بأساليب مريبة أخلاقيا، هو الجانب القوى المعبر من الرواية بالطبع. "جرين" كان يرى أن القوى الغربية كانت تتبنى الأساليب نفسها التى يدينون منافسيهم بسببها، فهم يرون مثلا أن "الاعتبارات الأخلاقية لا مكان لها فى أعمال الجاسوسية"[٥٧]. بذلك، كان "جرين" يكرر سؤال "چون لو كاريه: *John le carré*" المخلص: "إلى متى يمكن أن ندافع عن أنفسنا [...] بوسائل من هذا النوع، ونظل هذا النوع من المجتمع الجدير بالدفاع عنه؟"[٥٨]، بالتالى، من العبث أن نتشاجر حول تمثيل "جرين" لأمريكيين مثل "پايل"، أو نتجادل حول نقاط مؤكدة، مثل دور الچنرال "تى" الذى تجاهله التاريخ فيما بعد.

المشكلة التى يتم التركيز عليها هى وعى "جرين بالطبيعة الشاملة لثنائية الحرب الباردة. مع الحاجة إلى احتواء الاتحاد السوفيتى والشيوعية فى فترة الحرب الباردة، فإن استعارة الحد كانت تعنى الإصرار على أن المضمون المحتوى كان يتجسد فى فضاء متناه، وبالتالى يتم تصوره بوصفه

مجتمعًا "مغلقًا"؛ ولكن ذلك الكيان الذى يحتوى هذا المضمون لم يكن محددا: إنه كل ما هو خارج ذلك المحتوى، وبالتالى فهو "مفتوح" وحر. التفكيك، رغم ذلك، وكما علمنا "چاك دريدا: *Jacques Derrida*"(٥٩) يعترف بأن المضمون والوعاء الذى يحتويه لا وجود لهما مستقلين، كما أن المراقب - سواء أكان مثل "جرين" أم "فولر" - لا يمكن أن يظل، مفهوميا، خارج الإطار. الوعاء والمضمون، المحتوى والكيان الذين يحتويه، مرتبطان بثبات فى كل من التفكير التفكيكى وفى نصوص "جرين". كما يقول "بياترس: *Beatrice*" فى "*Our man in Havana*": "لقد علمتنا أن [هناك شيئا أعظم من وطن الإنسان]، من خلال عصبة الأمم وحلف الأطلنطى الـ "*NATO*" والـ "*SEATO*" ولكنها لا تعنى لمعظمنا أكثر مما تعنيه كل الحروف الأخرى *U.S.A* و*U.S.S.R*. لم نعد نصدقك عندما تقول إنك تريد السلام والعدل والحرية. أى حرية تلك؟"(٦٠). النقطة الأساسية نيتشوية: "من يصارع الوحوش لابد من أن ينتبه حتى لا يصبح هو نفسه وحشا، وعندما تحدق طويلا فى هاوية، تأكد أن الهاوية تحدق فيك كذلك"(٦١).

صعوبة "جرين" هى أن أى محاولة للانفكاك من ثنائية الشرق والغرب تفشل دائما، وبدلا من الوصول إلى جميعة، نجده يعيد بناء البنية الأصلية. فى "الأمريكى الهادئ" يتوقع "جرين" هذه النقلة مادام بحث "پايل" عن خيار ثالث فى ڤيتنام يعيد بناء الثنائية مع أمريكا باعتبارها القوة الجديدة. فى مرحلة معينة نجد "دومينجوس" المساعد الآسيوى لـ "فولر" يشرح له:

"كان "پايل" يتحدث عن القوى الكولونيالية القديمة، إنجلترا وفرنسا، وكيف أنكما لم تستطيعا أن تتوقعا أن

تكسبا ثقة الآسيويين. قلت: هاواي، پورتريكو، نيومكسيكو" ثم طرح عليه شخص ما سؤالا مألوفا عن فرص قيام حكومة هنا تضرب ال "ڤيت منه"، وقال إن قوة ثالثة يمكن أن تقوم بذلك. كان يجب أن توجد دائما قوة ثالثة متحررة من الشيوعية ووصمة الكولونيالية الديمقراطية الوطنية، كما أطلق عليها"

قلت "كل ذلك فى "يورك هاردنج"، "لقد قرأها قبل أن يأتى إلى هنا، تحدث عنها فى أول أسبوع له، ولم يتعلم شيئا"، (*124*).

ازدراء "ڤولر" لـــ "يورك هاردنج: ***York Harding***"، وهو مُؤَلِّفٌ وضعته مجموعة من المفكرين الأمريكيين عن السياسة الخارجية، هذا الازدراء يشير إلى سذاجة التوجهات الأمريكية التى كان يتم تكريسها على نحو روتينى فى النصوص المدرسية فى الخمسينيات(٦٢). على أن فكرة "القوة الثالثة" محاولة أخرى للهرب من التفكير فى ذلك. على الرغم من ذلك، فإن الفكرة ستفشل - حتما - لأنها تظل مقيدة بخيارات الحرب الباردة: أى أن "القوة الثالثة" ستكون سلاحا فى يد الأمريكيين، ولذلك فإن تركيبة المخرج الوحيد من المأزق إذن، هو ذلك الذى يصفه "پاسكال: ***Pascal***"، المتمثل فى عدم الاختيار بالمرة، وهو الموقف نفسه الذى اختاره "سارتر: ***Sartre***": "المسألة هى أن كل شىء يضيع إذا كنا نريد أن نختار بين القوى التى تستعد للحرب [...] العميل التاريخى دائما هو ذلك الشخص الذى يساعد فجأة على ظهور طرف ثالث أثناء الأزمة. طرف لم يكن مرئيا حتى ذلك الوقت"(٦٣).

بالنسبة لــ "سارتر" كان ذلك الطرف ما زال مطلوبا اختراعه فى ١٩٤٧. بحث "جرين" الخاص عن مخرج من الثنائيات ملمح متسق فى أعماله، وبهذا المعنى فإن نضاله هو نضال "بايل" وأمريكا كذلك. المشكلة التى يمكن أن تساعد فى تفسير ضعف "الأمريكى الهادئ"، هى استحالة أن نجد وسيلة للخروج من البنية المفهومية والخطاب اللذين يتم احتواؤنا فيهما.

بحلول أوائل الستينيات، كانت الحرب الباردة قد دخلت مرحلة جديدة حيث أصبح "من الصعوبة بمكان رؤية مستقبل يمكــن أن تتم فيـــه إزاحـــة أو قلب أو تحويل الشيوعية السوفيتية"(٦٤). أدب "جرين" الروائى بعد ذلك، كان يتوقع ويعكس الحالة النفسية المتغيرة بعد جدية "الأمريكى الهادئ"، ولكنه ظل شديد التشكك فى الأهداف الأمريكية. بصور مختلفة، كان "جرين" يتوسل الكنيسة والليبرالية وشيوعية العالم الثالث أو مزيجًا من لاهوت التحرير، فى بحث متواصل عن وجه إنسانى للشيوعية(٦٥). شخصيات كثيرة مثل "الدكتور ماجيــوت: ***Dr. Magiot***" (فى ***The Comedians – 1966***) و"ليون ريفاز: ***Leon –Rivas***" (فى ***The Honoray Consul – 1973***)، أو "موريس كاستل: ***Maurice –Castle***" (فى ***The Human Factor – 1978***)، تظهر لنا من خلال مفاهيمها المختلفة للشيوعية محاولات "جرين" الدؤوب لتصور مستقبل خارج ثنائية الحرب الباردة. بهذا المعنى فإن الكثير من روايات "جرين" التى كتبها بعد الحرب، ينتمى إلى أدب الحرب الباردة، لأن هذه السرديات تأتى استجابة للظروف التى أثرت فيها الحرب الباردة إلى حد كبير، إن لم تكن من إملاءاتها. عند النظر إلى "جرين" نشعر دائما أن الأجواء الاجتماعية والسياسية والثقافية التى صنعتها الحرب الباردة كانت مثالية بالنسبة لمزاجه

وشواغله فى موضوعاتها. "جرين" المتحفظ، الكتوم، كان يبدو منذورا لعالم يعانى من الانقسام والخيانة: هـكذا - على الأقل - يقدم لنا حياته فى عملين هما: "*A Sort of Life – 1971*"، و"*Ways of Escape – 1981*"، وكلا الكتابين من نتاج مرحلة الحرب الباردة، بما يجعلنا نتساءل كيف استطاع أن يحول ميراث الشك فى الحرب الباردة إلى هم ذاتى ويقرأه عكسيا فى ماضيه. أما وقد انقضت الحرب الباردة، فبالإمكان الآن إعادة تقييم أعمال "جرين" فى ضوء ما قالته آنذاك وما تقوله لنا الآن.

الهوامش

(1) *Korda, "Another Life: A Memoir of Other Peaople", (New York: Random House, 1999), p. 314.*

جميع الإشارات إلى مذكرات "كوردا" الواردة فى المقال، مأخوذة عن هذه الطبعة، كما أن أرقام الصفحات مذكورة فى النص.

(2) يصنف "جرين" الملف على نحو مختلف تماما. انظر:

Greene, "Freedom of Information", in Greene "Reflections", ed. Judith Adamson (Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1990), pp. 303 – 5.

(3) رفض "تشرشل" فى أبريل 1954، إنشاء لجنة بريطانية على غرار اللجنة الأمريكية للتحقيق فى الأنشطة المعادية لأمريكا.

(4) انظر على سبيل المثال: *Bernard Bergonzi, "Wartime and Aftermath: English Literature and Its Background, 1939 – 1960", (Oxford University Press, 1993), pp. 84, 101, 139.*

(5) *Beene, "John le Carré", (New York: Twayne, 1992), pp. 77, 87.*

(6) *Hewison, "In Anger: British Culture in the Cold War, 1945 – 1960", (Oxford University Press, 1981), p. 76.*

(7) *Ibid., p. 76.*

(8) *Ibid., p. 76.*

(9) على الرغم من نفى "جرين" المستمر اتصالاته بأجهزة الاستخبارات البريطانية (انظر على سبيل المثال *"Ways of Escape"*، *(new edn, 1980; Harmondsworth: Penguin, 1981)*) بالرغم من ذلك، فإن ظهوره فى أماكن خطرة – براغ وكينيا وفيتنام – عشية تغيرات جوهرية، جعل المعلقين وكتاب السيرة الذاتية يعتقدون أنه كان على صلة بـــ "*MI6*". (انظر على سبيل المثال: *Paul Fussell* فى *"Can Graham Greene Write English?" in Fussell, "The Boy Scout Handbook and Other Observations", (Oxford and New York: Oxford University Press, 1982), p. 97.*

(10) Forster, "What I Believe", in Forster, "Two Cheers for Democracy", new edn, (1951; London: Edward Arnold, 1972), pp. 65 – 73.

(11) Greene, "The Ministry of Fear", new edn, (1943; Harmondsworth: penguin, 1982), p. 131.

(12) كان جرين يعتبر الكتاب "مادة خاما" للفيلم:

Greene, "Preface" to "Greene" The Third Man and the Fallen Idol", new edn, (1950: Harmondsworth: penguin, 1973), p. 10 .

(13) Bernard Bergonzi, "Reading the Thirties: Texts and Contexts", (London: Macmillan, 1978), p. 66.

(14) Greene, "Letter to a West German Friend" (1963), in Greene, "Reflections", p. 207.

(15) Greene, "Third Man", p. 80.

(16) Bruce Page, David Leitch and Philip Knightley, "The Philby Conspiracy", (New York: ballantine, 1981), p. 259

(17) Eliot, "The Waste Land" (1922) in Eliot, "Selected Poems", new edn (1954; Faber and Faber, 1961), p. 65.

(18) Greene, "Third Man", p. 105.

(19) Page, et al., "Philby Conspircy", pp. 261 -3.

(20) Michael Sheldon, "Graham Greene: The Man Within", (London Heinemann, 1995), pp. 308, 316, 323. Norman Sherry, "The Life of Grahame Greene", Vol. 2: 1939 – 1955 (New York: Viking, 1995), p. 183.

(21) Sheldon, "Grahame Greene", pp. 317, 321.

(22) Greene, "Third Man", p. 70.

(23) اقتباس من: *Alan Sinfield: "Literature, Politics and Culture in Postwar Britain", (Oxford: Basil Blackwood, 1989), p. 96.*

(24) Marrie- Francoise Allain, "The Other man: Conversations with Graham Greene by Marry – Francois Allain. Trans. Guido Walman (1981; London, Sydney, Toronto: Bodley Head, 1983), p. 95.

(25) Greene, "Catholic Temper in Poland", (1995) in Greene "Reflections", p. 193.

(26) Greene, "The Return of Charlie Chaplin: An Open Letter", (1952) in Greene "Reflections", p. 149.

(27) Greene, "Letter", p. 212.

(28) Ibid., p. 209.

(29) Ibid., p. 211.

(30) *Greene, "Return of Charlie Chaplin", p. 148.*

(31) *Ibid., p. 148.*

(32) النكتة هى أن "شارلى شابلن" معاد لأمريكا لأنه بريطانى. (انظر المرجع السابق، *p. 149*).

(33) *Ibid., p. 149.*

(34) *Ibid., p. 148.*

(35) *Ibid., p. 150.*

(36) *Greene, "The Quiet American", new edn, ed. John Clark Pratt (1955; New York: Penguin, 1996), pp. 11, 181.*

كل الإشارات إلى رواية (*The Quiet American*) تعود إلى هذه الطبعة، وأرقام الصفحات مذكورة فى النص.

(37) هذه العبارات موجودة فى كتابى جرين: *"Collected Essays" (1969)* و *"Reflections" (1990)*.

(38) "الاحتواء: *Containment*" اختصار لحزمة من السياسات الأمريكية كان هدفها منع انتشار الشيوعية، وعلى الرغم من أن (*G. F. Kennan*) لم يكن وحده المسئول عن تطوير هذا المفهوم، فهو يعتبر مهندسه الرئيسى. انظر كتابه:

"American Diplomacy 1900 – 1950", (Chicago: University of Chicago Press, 1951), p. 119.

(39) *Greene, "Indo China: France's Crown of Throns" in Greene, "reflections", p. 130.*

(40) *Greene, "Return to Indo – China" (1954), in Greene, "Reflections", p. 161.*

(41) *Ibid., p. 164.*

(42) *Greene, "Indo – China", p. 134.*

(43) *Ibid., p. 134.*

(44) *Judith Adamson, "Graham Greene: The Dangerous Edge – Where Art and Politics Meet", (London: Macmillan 1990), p. 133.*

انظر مناقشة "جرين" مع "هوشى منه" وذلك فى مقال: *"The Man as Pure as Lucifer" 1955*

وذلك ضمن مقالات "جرين": *"Collected Essays" new edn (1969); Harmondsworth: Penguin, 1981, pp. 301 -3.*

(45) *Greene, "The Confidential Agent" new edn (1939); Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 32.*

(46) *Thomas, "An Underground Fate: The Idiom and Romance in the Later Novels of Graham Greene" (Athens and London: University of Georgia Press, 1988), pp. 42 -3.*

(47) للمزيد عن الصلة بروايات هنرى جيمس، انظر:

John Cassidy, "America and Innocence: Henry James and Graham Green" in Greene, "Quiet American", pp. 469.

(48) Davis, "In Our Time No Man Is a Neutral", Review of "The Quiet American" in "The New York Times" (11 March 1956).

(49) Whitefield, "The Culture of the Cold War", 2nd edn (1991; Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1996), 20 -1, 179.

(50) Sinfield, "Literature, Politics and Culture", pp. 104 – 5.

(51) انظر على سبيل المثال:

De Vitis, "Graham Greene", pp. 109 -13; Miriam Allott, "The Moral Situation in (The Quiet American), in Robert O. Evans , ed., Graham Greene: "Some Critical Considerations", new edn (1963; Lexington: University of Kentucky Press, 1976), pp. 188 – 206.

(52) للاطلاع على المزيد من التعليقات على الجوانب الدينية لروايات "جرين"، انظر:

- R. W. B. Lewis, "Graham Greene: The Religious Affair" in Lewis, The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction (Philadelphia and New York: Lippincott 1959), pp. 220- 74.

- Francis L. Kunkel, "The Labyrinthian Ways of Graham Greene" (1960).

- Philip Stratford, "Faith and Fiction: Creative Process in Greene and Mauria" (1964).

(53) Whitefield, "Culture of The Cold War", (pp. 77 – 100).

(54) Davis, "In Our Time".

استدعى "روبرت جورام: *Robert Gorham*" للتحقيق أمام لجنة الأنشطة المعادية لأمريكا، ومدركا أن اللجنة كانت على علم بماضيه الماركسى، كان متعاونا معها، ومن هنا نستطيع أن نفهم سبب دفاعه عن المصالح الأمريكية فى مراجعته. انظر:

Vicky C. Hallett, "Red Square A Scrutiny" in The Harvard Crimson Online.

هناك كذلك دراسات جيدة عن موضوعات "جرين" السياسية التى أرشح من بينها للاطلاع:

- *Maria Couto's "Graham Greene: On The Frontier – Politics and Religion in the Novels", (1988).*
- *Judith Adamson's "Graham Greene: The Dangerous edge – Where Art and Politics Meet", (1990).*

كما أشير إلى كتابى المتواضع:

"Graham Greene's: Thrillers and The 1930's", (1996).

(55) انظر: *Thomas, "An Underground Fate" (1988).*

(56) انظر: *Liebling, "A Talkative Something – or – Other", in Greene, "Quiet American", pp. 349 – 50.*

(57) Greene, "The Spy" (1968) in Greene, "Collected Essays", p. 311.

(58) كما جاء فى: *Whitefield, "Culture of The Cold War", p. 208*

(59) يتناول "دريدا" دائما عملية تلاشى الحدود والحواف، على أن من أنسب أفكار "دريدا" للتطبيق هنا مقاله:

"Living on Border Lines" بترجمة *James Hulbert* وذلك فى: *Harold Bloom, et al., Deconstruction and Criticism, new edn (1979; New York, (1979) New York: Continuum 1986). Pp. 349 – 50.*

(60) Greene, "Our Man in Havana", New edn (1958; Harmondsworth: Penguin, 1977), p. 217.

(61) Friedrich Nietzsche, "Beyond Good and Evil", new edn, trans. R. J. Hollingdale (1886; Harmondsworth: Penguin 1975), aphorism 146, p. 84.

(62) Whitefield, "Culture of The Cold War", p. 57.

(63) Jean Paul Sartre, "What's Literature?" new edn, trans. Bernard Frechtinan (1948; London: Methuen, 1981), pp. 217 – 18.

(64) Whitefield, "Culture of The Cold War", p. 205.

(65) Allain, "Other Man", p. 95.

(١٤)

الوسط المستبعد
المثقفون والحرب الباردة فى أمريكا اللاتينية

(چين فرانكو)

يكاد يكون مصطلح "الحرب الباردة" غير كاف لتعريف فترة كانت تدور فيها حروب ساخنة بواسطة الاتحاد السوفيتى ضد الدول التابعة المنشقة، وبواسطة الولايات المتحدة الأمريكية ضد "الشيوعية". لم تكن الهدنة المسلحة بين القوى العظمى ممتدة إلى العالم بأسره، الذى كان، على الرغم من ذلك كله، أسير منطق المواجهة ثنائى القطبية. فى أمريكا اللاتينية، كانت الفترة من الحرب العالمية الثانية إلى التسعينيات شاهدا على تدخل الولايات المتحدة فى جواتيمالا وجمهورية الدومينيكان وجرينادا، وأزمة خليج الخنازير، والعمليات السرية، كما كانت فى النهاية شاهدا على الهزيمة الثقافية والسياسية لليسار؛ تلك الهزيمة التى عجل بها وصول حكومات عسكرية إلى السلطة برعاية الولايات المتحدة. مع هذا السيناريو، من السهل أن نغفل حقيقة مهمة، وهى أن تلك الفترة كانت فى الوقت نفسه، فترة إبداع وتجريب، وثقة فى التحرر من التبعية السياسية والاقتصادية، فترة لقاء بين

السياسى والثقافى. لم تكن مادة الحرب الباردة هى القوى العظمى ونفوذها فحسب، كانت مادتها أيضا تلك القصة الأخرى التى تم خنقها فى آخر الأمر، القصة التى لعبت فيها الإنتلجنسيا الأدبية دورا رئيسيا. هذا الدور يمكن فهمه فى إطار ما يصفه "پاسكال كازانوفا: ***Pascale Casanova***" بـ "الجمهورية العالمية للآداب"[1]، والتطلع إلى عالمية منطلقة من المركز، وبالأحرى من باريس، التى كانت المغناطيس الذى جذب أجيالا من كُتَّاب أمريكا اللاتينية، والمقياس الذى يمكن بحسبه تقييمهم. الحرب الباردة غيرت هذه العلاقة. صحيح أن باريس بقيت هى المغنطيس، ولكن الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٨٩، كانت فترة تنافس بين الولايات المتحدة والاتحاد السوڤيتى على الهيمنة الثقافية، ووضع الحرية فى مواجهة السلام. وبينما كان عدد قليل من كُتَّاب أمريكا اللاتينية منجذبين نحو أحد الطرفين، كانت الأغلبية تحاول أن تجد فضاء ثالثا، فضاء يتوافق مع كل من الطموح السياسى إلى شكل فريد من التقدم فى أمريكا اللاتينية، والطموح الثقافى إلى تحرير أدبها ليكون أكثر من مجرد محاكاة ونقل. كان على الأصالة أن تجد حلولها السياسية والأدبية على السواء: أو الفضاء الثالث بين الحدين المتطرفين للحرب الباردة. وعلى الرغم من أن هذه الطموحات أخفقت سياسيا، فقد كانت إيذانا بازدهار أدب أمريكا اللاتينية فى السيتينيات وأوائل السبعينيات.

حتى قبل أن تبدأ الحرب الباردة، كانت أمريكا اللاتينية عُرْضَة لذلك المزيج من الدعاية والإقناع الراسخ الذى كان يسرى تحت مسمى "القيم الأمريكية"، ففى أثناء الحرب العالمية الثانية كانت هناك آلة دعائية هائلة، وضعها مكتب "نلسون روكفلر: ***Nelson Rockefeller***" لشئون نصف الكرة،

تقوم بضخ الأموال فى كل أشكال الأنشطة - من محطات الإذاعة والسينما إلى معارض الفنون والمطبوعات - بهدف التأثير فى عقول وقلوب أبناء أمريكا اللاتينية، دعما للهدف "المشترك"(٢). وبعد الحرب، ركز كل من الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة اهتمامه على أوربا، على الرغم من أن منظمة الحرية الثقافية التى أنشئت لموازنة النفوذ السوفيتى وتجنيد المثقفين إلى جانب القضية الأمريكية، كانت لها مراكزها أيضا فى مدن كثيرة فى أمريكا اللاتينية، كما كانت تصدر مجلة: (*Caudernos*). هذه المجلة التى كان يرأس تحريرها التروتسكى الإسبانى "چوليان جوركين: ***Julian Gorkin***"، لم تكن منذ البداية على اتصال بالكُتَّاب الشبان، الذين كان الكثيرون منهم معنيين بقضايا التخلف والفساد، أكثر منهم بالكوزموپوليتانية المجردة التى تروج لها الصحيفة؛ والتى كانت، اتساقا مع سياسات الولايات المتحدة، تبدى عدم ثقة فى المشروعات الوطنية المستقلة. ولكن الولايات المتحدة كان لديها أسلحة أقوى تأثيرا لخدمة سياساتها، متمثلة فى أفلام هوليوود وبرامج الإذاعة والتلفزيون والمجلات الأمريكية الشعبية التى تصدر بالإسبانية، وكانت "ريدرز دايچست: ***Reader's Digest***" أبرز نموذج للصحف التى تعبر عن أسلوب الحياة الأمريكى دون اللجوء إلى الأسلوب المباشر فى الدعاية المكشوفة(٣).

كان حتميا أن يقوم كلا الجانبين بمحاولات لكى يغازل المثقفين. الإتحاد السوفيتى منح الشاعر "پابلو نيرودا: ***Pablo Neruda***" والروائى "چورچ أمادو: ***Jorge Amado***" حضورا أوربيا بارزا من خلال مؤتمر السلام، بينما حاولت الولايات المتحدة التودد للمثقفين بدفاعها عن حرية الكاتب.

تقليديا، كان كُتّاب أمريكا اللاتينية يقومون بدور تربوى، ولكن ما يميز كُتّاب الستينيات هو، أنهم لم يكونوا يُعلّمون جمهورهم من خلال كتابات تعطى دروسا أخلاقية، وإنما من خلال القراءة النقدية. فى معظم الدول الأوربية وفى الولايات المتحدة كانت التربية من نصيب الأكاديمية أو الصحافة الثقافية، وفى أمريكا اللاتينية كان الكاتب مُثقّفًا عاما له قاعدته الراسخة فى الصحف والمجــلات ويستخدمهــا بشكــل مؤثــر. "بورخيس: *J. L. Borges*" و"فوينتس: *C. Fuentes*" و"باث: *O. Paz*" و"ليما: *J. L. Lima*" و"ماركيث: *G. M. Marquez*" و"يوسا: *M. V. Liosa*" و"كورتاثار: *J. Cortazar*" و"باستوس: *A. R. Bastos*" و"أرجيداس: *J. M. Arguedas*"، والقائمة تطول - كل هؤلاء أدخلوا نظريات جديدة للقراءة والفهم ولتفسير أعمالهم وأعمال معاصريهم ومن سبقوهم كذلك. هؤلاء الكُتّاب وغيرهم، وضعوا قوائم ذخيرة مرجعية وكتابات نقدية جددت ونقحت چينالوچيات الأدب، وفى الوقت نفسه كانت تحافظ على استقلاليته عن الواقع. قراءة "يوسا" الملهمة لرواية القرن الخامس عشر، رواية الفروسية: "*Tirant lo Blanc*"، كانت نقدا - ضمنيا - للواقعية المبتذلة. كل أعمال "بورخيس" هى - مجازا - قراءة. "كورتاثار" قدم نظريات للقراءة والإبداع فى روايته "الحجلة". فى كتابه "دون كيخوته: أو نقد القراءة"، يعقد "فوينتس" مقارنة بين زمن ثربانتس وزمنه. يقول "فوينتس" "كأنه كان يتنبأ، كأنه كان يرى مسبقا كل تلك الحيل القذرة للطبيعة الأدبية الذليلة، ثربانتس يكسر ذلك الوهم بأن الأدب مجرد نقل للواقع، ويخلق واقعا أدبيا أقوى بكثير ومن الصعب الإمساك به، واقع روائى، رواية هى فى وجودها، على جميع المستويات، نقد للقراءة"[٤]. خلال عقد الستينيات كله، أصبح

الكُتّاب محكمين للذوق الأدبى، وبخاصة بالنسبة لذلك الجيل الأصغر من الدارسين والنقاد. وجود الشباب فى ملتقيات القراءة والمؤتمرات والتجمعات الجماهيرية التى كان الكُتّاب يتحدثون فيها فى السياسة والأدب والثورة، هذا الوجود كان شهادة مدهشة على القوة المستمرة لـــ "مدينة الأدب"، كذلك فإن وجود أيديولوچية للجمالى أو الفنى دعم موقف الكُتّاب فى دعاواهم بأن الأدب كان منطقة حرة. مثل "فلوبير: ***Flaubert***"، الذى كان، بحسب "ناتالى ساروت: ***Nathalie Sarraute***" 'يتصور كتابا منبت الصلة بالعالم الخارجى، مكتف بنفسه بفضل قوة التماسك الداخلى لأسلوبه، مثلما تمسك الأرض بنفسها فى الفراغ(٥)، مثل "فلوبير"، كان ما يعرف بجيل الازدهار فى الستينيات يرى الأدب نموذجا مستقلا يمكن أن يكون مثالا للسياسة. كان "فوينتس"، على سبيل المثال، يعتقد أن التجديد الخلاق الذى يمارس فى الأدب بالفعل، يمكن أن يتحقق سياسيا كذلك فى المكسيك، "إن بلدا مثل بلدنا، باستمراريته ووجوده التاريخى يمكنه أن يقيم يوتوبيا ثورية غنية، بدءا من تلك الإنجازات الثقافية، من جهد الاختيار هذا الذى يفصل بالفعل ذلك الواقع التحررى المعيش عن الأثقال الميتة الظالمة"(٦).

ولكن الموقف المستقل، الذى يدعيه الكُتّاب عادة، ووضعهم باعتبارهم أنبياء علمانيين، هذا الموقف وهذا الوضع كانا عرضة الآن لهجوم عاصف من كلا الجانبين. من ناحية، كان وضعهم باعتبارهم مرسين لتقاليد جديدة يواجه تحديات من قبل العصابات، ومن ناحية أخرى كانت همومهم الوطنية تواجه ضغوط السوق العالمية؛ وعلى الرغم من ذلك كان بعضهم، لفترة

قصيرة فى الستينيات، يعتقد أن الثقافة والسياسة قد تلاقتا - فى سعادة - فى كوبا.

كانت الثورة الكوبية فى ١٩٥٩، التى وصفت كوبا بأنها أول "منطقة محررة" من الأمريكتين، تحديا خطرا للهيمنة الأمريكية. كانت، قبل كل شيء، تحررا وطنيا طرح نفسه نموذجا لدول أمريكا اللاتينية والعالم الثالث الأخرى؛ فعلى الجبهة الثقافية اجتذبت عددا كبيرا من المتعاطفين من بين الكُتَّاب والمثقفين، ساعد على ذلك جوائزها الأدبية، ومجلتها: ***Casa de las Américas***، وتحديها لجارتها الشمالية، وحملتها الناجحة لمحو الأمية، وتبنيها لقضايا العالم الثالث. لمعادلة هذا التأثير الكبير، كان أن بدأت الولايات المتحدة عملية تمويل سرية لمجلة "العالم الجديد: ***Mundo Nuevo***" التى كانت موجهة إلى جيل من الكُتَّاب، جيل الازدهار الأدبى الذى كان قد بدأ يلفت الإهتمام العالمى. كانت "موندو نيڤو" الصادرة فى پاريس برئاسة تحرير "إمير روديجز مونيجال - ***Emir Rodríguez Monegal***" (أكاديمى من أوروجواى) تركز اهتمامها على الأدب المعاصر، وتحاول بحذر شديد أن تكون بعيدة عن الدعم المكشوف لسياسات الولايات المتحدة. الحقيقة أنه لولا الكشف عن تمويل المخابرات المركزية لها وفضح عدم مصداقيتها مما أدى إلى إغلاقها، لولا ذلك لكان دفاعها عن حرية الفنان واستقلالية الأدب والفن بطاقة رابحة، وبخاصة عندما بدأت كوبا تطلب انحيازا غير مشروط لقضيتها.

كانت الثورة الكوبية هى العامل المساعد فى حروب الستينيات وأوائل السبعينيات الثقافية، التى حرضت النقاد على المدافعين والملتزمين على غير

الملتزمين؛ وعلى خلاف الاتحاد السوفيتى الذى كان ينمى خلطة كئيبة من الواقعية بين مؤيديه، ظهرت كوبا فى البداية أقل جمودا وأكثر إبداعا فى ممارساتها الثقافية، وأكثر حرصا على الخروج من نخبوية المثقفين. فى السنوات الأولى، كانت كوبا تبدو قادرة على الجمع بين الطليعة السياسية والطليعة الأدبية، رغم أنه سرعان ما ظهر نقيض المثقف الملتزم، وذلك عندما أصبح الالتزام يعنى المشاركة فى الحروب الثورية.

إن تمثيل مرحلة الحرب الباردة باعتبارها مجرد فترة تباعد بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى، يعنى إغفال حروب التحرر الوطنى، تلك التى لعبت فيها كوبا دورا نشطا، بإرسال قوات إلى الكونغو ولواندا وأنجولا. مثل هذه الأنشطة يؤكد حقيقة مهمة، وهى أن تلك كانت مرحلة تحرر وثورة من وجهة نظر العالم الثالث؛ وكما يشير "چورچ كاستانيدا: *George Castaneda*" فإن "تشى جيڤارا: *Che Guevara*" كان يجسد روح العصر "*Zeitgeist*" هذه، بثقته فى أن تغيرات سريعة كانت على وشك أن تحدث، وأن الفعل الثورى سوف يسرع بتغيرات جوهرية". حكم "كاستانيدا" شديد القسوة، حيث يزعم أن كتاب "جيڤارا"، عن مثل هذا الفعل، الصادر فى ١٩٦١، بعنوان "حرب العصابات: *Guerrilla Warfare*"، "ساعد فى تعبئة شباب أمريكا اللاتينية باسم القضايا العادلة"، لكنه "لابد من أن يعتبر مسئولا كذلك عن الدم الذى سفك هدرا والأنفس التى زهقت والأجيال التى أبيدت"(٧). وسواء أكان بالإمكان اعتبار "جيڤارا" مسئولا أم لا، فلا شك أن من الصحيح أنه لم يكن متسامحا مع أولئك المثقفين الذين كانوا يقفون موقف المتفرج فى وقت كانت تبدو فيه الثورة وشيكة فى أفريقيا وأمريكا اللاتينية. الحقيقة أن

العديد من الشعراء والكتاب ماتوا فى النضال، كان من بينهم شاعر پيرو "خابيير هيرود: *Javier Heraud*" والشاعر الأرچنتينى "فرانشيسكو أوروندو: *Francisco Urondo*"، والكاتب والصحفى "رودولفو وولش:*Rodolfo Walsh*"، أما الحدث الأكثر مأساوية فهو مقتل "روك دالتون: *Roque Dalton*" على يد أعضاء من مجموعة حرب العصابات التى ينتمى إليها[٨].

هذا الإصرار من جانب "تشى جيڤارا" وغيره من القادة الثوريين على أن الوقت كان قد حان للالتحاق بالثورة، قسم الكتاب بين الشهداء وأولئك الذين كانوا يقفون موقف المتفرجين، ولكنه كذلك قلل من أهمية "مدينة الأدب" نفسها: أى المكانة القديمة للمثقف الإنسانى. فى الوقت نفسه لحق ضرر كبير بمكانة كوبا باعتباره قائدًا ثقافيًا بهروب مثقفين منشقين مثل "چيرمو كابريرا إنفانتى: *Guillermo Cabrera Infante*"، وبسبب التقارير التى كانت تترى عن اضطهاد الشواذ جنسيا ومعارضى النظام[٩]. ولكن الاستهجان العام للشاعر "إيبرتو باديا: *Heberto Padilla*" لكتابته شعرا "ضد الثورة" فى ١٩٦٩، وسجنه لفترة قصيرة واعترافه بالذنب فى ١٩٧١، كان ذلك هو الذى كسر ما كان يبدو جبهة متحدة للكتاب. على الفور، استقال "پارجاس يوسا" من مجلس تحرير مجلة (*Casa de las Américas*) وأصبح معارضا شديدا، ومع مجموعة من المثقفين الأوربيين ومثقفى أمريكا اللاتينية، وقَّع رسالة احتجاج شديدة اللهجة، شبهت ما حدث بالأساليب الستالينية، معبرة عن الرغبة فى أن تعود الثورة الكوبية إلى تلك اللحظة عندما كانت تعتبر "نموذجا للاشتراكية". كان "ماركيث" و"كورتاثار" من بين من لم يوقعوا الرسالة[١٠].

ما يتم إغفاله عادة، هو؛ أن الولايات المتحدة كذلك، كانت تعاقب منتقدى سياساتها ومعارضيها بقسوة بالغة. مصير "آنخل راما: ***Angel Rama***"، مثقف أوروجواى الذى سك مصطلح "مدينة الأدب" ليصف العلاقة التاريخية للمثقف بالسلطة، مثال على السياسات الثقافية المستقطبة فى الستينيات والسبعينيات، التى لم تكن تسمح بأى فضاء لأى موقف مختلف ولو بدرجة محدودة. مثل كثير من معاصريه، كان "راما" يرى ثقافة أمريكا اللاتينية (بالإضافة إلى اقتصادها وسياستها) عملية متصلة، للأدب فيها دور كبير؛ كما كان يجادل بأن المثقفين، منذ الغزو، كانوا يتمتعون بوضع مميز نقلهم من السياسة الواقعية إلى مشروعات مثالية كانوا يحاولون تنفيذها. وكما أشار فإن التصميمات الشبكية لمدن العالم الجديد كانت تصور هذه المحاولة لإضفاء شكل مادى على تصميم مجرد. انقسام ثقافى عميق، كما كان "راما" يعتقد، جاء ليفصل المثقفين عن سواهم، اللغة المثقفة عن اللغة الشعبية، المرتفع عن المنخفض، وهو انقسام وفصل سيبقان حتى فى القرن العشرين؛ إلا إنه، بالرغم من ذلك كله، كان يجادل بأن التحديث فتح الطريق أمام ثقافة ديمقراطية متحررة من الاعتماد على المدنية الكبيرة. المسرح والصحافة والأدب الشعبى وفرت أساليب لتحصيل المعرفة لم تكن بالضرورة تمر عبر مؤسسات النخب فى الجامعة[١١].

باعتباره محررًا أدبيًا لمجلة "مارشا: ***Marcha***" ذات النزعة اليسارية، كان "راما" يكتب مراجعات نقدية عن الكُتّاب المعاصرين، كما كان يكتب عن السياسة الثقافية الكوبية، وأحيانا موضوعات سياسية صرفة، كما علق على تمويل المخابرات المركزية لمجلة "موندو نيفو: ***Mundo Nuevo***"، ودخل فى

جـــدل عنيــف مع محـــررها - ومواطنـــه - "إمير رودريجز مونيجال: *Emir Rodríguez Monegal*"-(١٢). انتقد بشدة سياسة كوبا فى تعاملها مع كتابها، وعلى الرغم من ذلك هاجمه بضراوة الكاتب الكوبى المنفى "رينالدو أريناس: *Reinaldo Arenas*-، باعتباره مؤيدا لكاسترو(١٣). عندما أوقفت الحكومة العسكرية مجلة "مارشا" فى ١٩٧٣ عاش منفيا، فى البداية فى كاراكاس ثم فى الولايات المتحدة حيث شغل وظيفة فى جامعة ماريلاند، وهنا كان عليه أن يتعلم كيف يعيش "فى بطن الوحش"(١٤)، على حد تعبيــره؛ وبموجب ما سوف تصفــه مجلة (*The Nation*) بالمادة السقيمة فى قانون ماكارون (*McCarron Act*)، سوف تصدر إدارة الهجرة والتطبيع أمرا بترحيله(١٥). سبب ذلك ليس معروفا، وإن كان من المحتمل أن تكون حكومة أوروجواى العسكرية كانت تحاول أن تظهر من خلال سفارتها دورها القوى فى الحرب على الشيوعية بالمساعدة فى الكشف عن المتعاطفين معها، وذلك بالرغم من أن "راما" كان دائما صاحب موقف مستقل. عبثية تلك الاتهامات فضحها "راما" نفسه فى مقدمة "مدينة الخوف". من بين الاتهامات التى وجهت إليه؛ أنه كان المحرر الأدبى لمجلة "مارشا"، التى وصفت خطأ بأنها كانت من بين مطبوعات الحزب الشيوعى، وأنه كان من بين المشاركين فى تأسيس دار النشر (*Biblioteca Ayacucho*)، التى قيل إنها كانت تنشر دائما أعمال الكُتّاب الشيوعيين، والحقيقة أن تلك الدار التى أطلقها "راما" عندما كان يعيش فى كاراكاس نشرت طبعات من إسهامات مهمة فى ثقافة أمريكا اللاتينية بما فى ذلك شعر مرحلة ما قبل كولومبوس وكتابات من مرحلة الاستعمار والقرن التاسع عشر؛ ومن بين كثير من الكتاب المحدثين فى المجموعة كان

هناك شاعران بارزان هما "نيرودا: *Neruda*" و"سيزار بايخيو: *César Vallego*"، وكلاهما كان عضوا فى الحزب الشيوعى، لكنه كان من المستحيل أن يتم تجاهلهما[١٦]. قضية "راما" تبناها فرع نادى القلم الدولى الأمريكى، ورابطة الكتاب فى أمريكا، وجمعية دراسات أمريكا اللاتينية، ومحررو جمعية الأدب المقارن الدولية والكثير من منظمات حقوق الإنسان ولكن دون جدوى. ما يدعو للسخرية فى الأمر، هو أن "راما" كان يعمل، قبل ترحيله، فى مكتبة الكونجرس على مقال عن تقصى العلاقة بين المثقف والسلطة، ويجادل من أجل جعل المهام الثقافية ديمقراطية[١٧]. كتابه "مدينة الأدب" نشر بعد مصرعه فى حادث سقوط طائرة فى ١٩٨٣.

مغزى طرد "راما" يتجاوز حدود التفاصيل الأقرب إلى النوادر. تخيل، مثلا، شخصا مثل "ريموند وليمز: *Raymond Williams*" يطرد من منصبه بدلا من أن يصبح أستاذا للدراما فى جامعة كامبريدج، أو شخصا مثل "ستيوارت هال: *Stuart Hall*" لا يستطيع أن يتعاون فى التجربة المثيرة للجامعة المفتوحة. الفارق ينطق بالكثير، وعلى الرغم من ذلك، فإن "راما" كان يقوم بدور مختلف عن أدوارهما. كان مثقفا مستقلا، لم يحصل على درجة الدكتوراه، ونقده، مثل نقد "وليمز" كان مرتبطا "بالثقافة" بالمعنى الأشمل، "باعتبارها عملية اجتماعية تأسيسية تخلق أساليب حياة محددة ومختلفة"[١٨]. فى أمريكا اللاتينية، كما أوضح "راما"، كان المثقفون يقومون بدور أكثر فاعليــة فــى تشكيل فكرة "أمريكا"، ثم فكرة "الرابطة القومية" فيما بعد.

"راما" جاء بمفهومين مهمين فى دراسة الإنتلجنتسيا، القناع والمثاقفة، لكى يفسر الأسلوب الذى يتفاوض به الكتاب عن التسليع من جهة، والطبقات الشعبية من جهة أخرى. "القناع"، وهو صورة مستعارة من "نيتشه: *Nietzsche*"–[١٩]، يصف استخدام الماضى لكى يخفى الجوانب المسلعة للحاضر، وهى إستراتيجية كانت مستخدمة فى الكتابة الحداثية فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. أما "المثاقفة"، وهو مصطلح يناقش على نحو أوسع فى النقد فى أمريكا اللاتينية، فهو يستخدم لوصف الأسلوب الذى تستطيع أن تترجم به ثقافة خاضعة للهيمنة نفسها فى تلك التى تهيمن عليها[٢٠]، وهى عملية اكتشفها "راما" من خلال كتابة "خوسيه ماريا أرجيداس: *José Maria Arguedas*"، الذى سجل إيقاعات وحساسية "الكيشوا:– *Quechua*" بالإسبانية. ما أريد أن أؤكده هنا، هو استثمار "راما" فى عملية تحويل الثقافة إلى الديمقراطية وفى التحرر (كلمة أساسية أخرى فى قاموسه) من حساسية محتلة؛ وعلى الرغم من توجيه النقد إليه من باحثين كثر، لأنه قدم حلا ثقافيا أكثر منه سياسيا لمشكلات أمريكا اللاتينية، فإنه كان منغرسا بقوة فى التقاليد الأمريكية اللاتينية للمثقف الإنسانى العام والناقد المستقل، وهو ما كان يتبناه كثير من معاصريه[٢١].

... ...

عندما أثبتت الشيوعية الكوبية فشلها، علق كثيرون آمالهم فى التحرر على "طريق تشيلى للإشتراكية" الذى رسمه "سلفادور الليندى: *Salvador Allende*"، وبعد إسقاطه فى ١٩٧٣، علقوا آمالهم على ثورة "الساندينستا: *Sandinista*

فـــى نيكـــاراجـــوا. مـــا الذى كان تشى جيڤارا يتمنى أن يحققه فى بوليڤيا أو كولومبيا عن طريق حرب العصابات فى ماركيتاريا، أكثر من منطقة محررة؟ بلديات وقراقولات (*Caracoles*) الزاپاتستا المستقلة هى تجليات أحدث لتصور مماثل لم يختف تماما على الرغم من هزيمة معظم حركات حرب العصابات(٢٢). إلا أنه كان هناك جانب فاسد فى المنطقة المحررة. أثناء محاولة "سنديرو لومينوسو: *Sendero Luminoso*" للسيطرة على جنوب بيرو، قتل سبعون ألف شخص، وفى كولومبيا تحولت أرض العصابات المحررة لإنتاج الكوكا.

وراء معظم هذه المشروعات كانت هناك فكرة مفادها؛ أن دول أمريكا اللاتينية يجب أن تشق طريقها نحو الحداثة، إلا أنه حتى عندما صادق الروائيون على هذا الطموح على نحو واضح، كانت المحاكاة الأدبية فى رواياتهم مستخدمة لاستكشاف عمليات التحرر وفشلها السياسى، وأنا أتحدث هنا عن روايات الستينيات التى دشنت أدب أمريكا اللاتينية فى الثقافة الكونية، وطابقت بين الواقعية السحرية والغرابة وأصالة المنطقة. وهم يفيدون من الماضى، يذكروننا بالتاريخ الطويل للمناطق المحررة من أمريكا اللاتينية منذ الغزو وبعده. الأدب والسياسة يلتقيان فى فانتازيا مجتمع عادل مؤسس فى فضاء تم تنظيفه من كل الإخفاقات السابقة. الفاتحون الإسبان كانت تداعب خيالهم أحلام كتلك، ففى القرن السادس عشر قام "لوپ أجيرى: *Lope Aguirre*" بمحاولة فاشلة لإقامة مجتمع حر مستقل عن الإمبراطورية الإسبانية، و"بارتولومى دى لاس كاساس: *Bartolome de las Casas*" أنشأ المجتمع المسيحى فى ڤيرا پاز، والمبشرون الچيزويت الذين اجتنبوا خطيئة

الترف الأوربى، أقاموا أبرشيات محلية فى المنطقة التابعة الآن لپاراجواى والبرازيل والأرچنتين، حيث كان السكان الأصليون يعيشون حياة جماعية فى العمل والصلاة. فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين اجتذبت القارة جماعات تولستووية وفوضوية. كان المجتمع البديل تصورا نقيضا ونقيا لبؤس الدولة الواقعية - الرأسمالية التى تسيرها السوق والشيوعية البيروقراطية على السواء - وكان عادة ما يتم تخيله عودة إلى العلاقات ما قبل الرأسمالية. كانت لذلك أيضا سوابق تاريخية فى معاداة الرأسمالية الكاثوليكية. "الحوافز اللامادية"، التى كان چيفارا يدافع عنها عندما كان وزيرا للاقتصاد فى كوبا، بالإضافة إلى الموقف المعادى للمادية عند الطليعة العسكرية وبخاصة "توپاماروس: ***Tupamarus***" أوروجواى، كل ذلك كان بمثابة تذكرة بالإدانات القديمة للربا. على أن عدم الثقة فى النقود لم يكن مقصورا على الطليعة فى أمريكا اللاتينية: فنانون من أصحاب المفاهيم ألقوا بالنقود فى السين وبالدولارات فى البورصة. كان "ماركس" قد كتب يقول: إن "النقود هى القدرة الاغترابية للبشرية"، كما ربط عدم الثقة فى اقتصاد المال بين السياسة والفن، وظهر فى النصوص والأحداث الأدبية بين الهيبيز والحركات السياسية، وهو يعاود الظهور حتى اليوم من وقت لآخر، بالرغم من أن لا التقشف المثالى للعصابات ولا البساطة المثالية للمزارعين يمكن الإبقاء عليها بسهولة فى منطقة العولمة السريعة، وهو درس كان لابد من مواصلة تعلمه فى الستينيات وأوائل السبعينيات(٢٣). كما يشير "فيلكس جواتارى: ***Felix Guattari***" فإن مثل تلك التخيلات طرحت سؤال "ما إذا كان بالإمكان التوقف عن اعتبار قيمة الاستخدام وقيمة التبادل متعارضتين. البديل

عن رفض أن الأشكال المعقدة من الإنتاج والطلب عودة إلى الطبيعة، أو أنها تعيد إنتاج الفجوة بين الأشكال المختلفة للإنتاج المطلوب ، وإنتاج ما هو نافع اجتمـــاعيًّا"[٢٤]. "فـــإن الكُتّاب استكشفـــوا هـــذه المجتمعـــات البديلة وهم على وعى تام بفشلهم التاريخى. فى كتابه "حرب نهاية العالم"، يكتب "پارجاس يوسا" عن محاولة القرن التاسع عشر بواسطة أتبـــاع "أنطونيو كونسيليرو: ***Antonio Conselheiro***" لإقامة مجتمع دينى فـــى شمال شرق البرازيل مستقلا عن الدولة الجمهورية[٢٥]. ردا على ذلك، قامت الدولة العلمانية بإرسال جيش ليبيد أولئك المتمردين عن آخرهم؛ وفى عمله "أنا الأسمى" يصف "أوجستو روا باستوس: ***Augusto Roa Bastos***" پاراجواى بعد الاستقلال عندما عزلت نفسها تحت حكم الدكتور "فرانسيا: ***Francia***" عن التجارة والعلاقة بالدول الأخرى فى محاولة لأن تكون بمنأى عن النفوذ الأجنبى. الرواية تتناول بالتفصيل كفاح الدكتور "فرانسيا" المستحيل لكى "يملى" مكانه الخاص على التاريخ بينما يحمى شعب پاراجواى من التلوث بأوربا، ولكنه يهزم فى النهاية، ليس بواسطة جيش غاز، وإنما بفنائه الخاص[٢٦]. فى رواية "ماركيث": "خريف البطريرك" نجد الحاكم المستبد، الذى يستحضر إلى الذهن "تريخيو: ***Trujillo***" رئيس جمهورية الدومينيكان، و"بيثنتى جوميز: ***Vicente Gomez***" الرئيس الڤنزويلى، نجده فى النهاية مجبرا على بيع محيط بلاده للقوى الأجنبية[٢٧]. مشروع الاستقلال الوطنى أو الإقليمى الذى تقدمه هذه الروايات يجمع بين الخصوصية والغرابة. غرابة الدكتور "فرانسيا" أو بطريرك "ماركيث" تمثل نوعا من الأصالة، ولكنهما لا يستطيعان إيقاف زحف القوى الكونية للتحديث الرأسمالى. يبدو أن ما كان يشغل

المؤلفين، هو مشكلة أخلاقية طرحتها "خيليان روز: *Gillian Rose*" فى كتابها "الحداد يليق بالقانون"، الذى تكشف فيه عيوب تطرفات الجماعية والليبرالية. فبينما الجماعية، كما ترى روز، لا تكترث بالحريات الفردية (ومن هنا خطر الشمولية التى يفضحها روائيو فترة الازدهار)، فإن الليبرالية تستدعى "إعمال وظيفة الشرطة لاحتواء نتائج اللامساواة"، وهى النتيجة التى كان أن ظهرت على نحو واضح عندما وصلت الأنظمة العسكرية إلى السلطة فى السبعينيات(٢٨). فى صيغة مختلفة نوعا ما من المنطقة المحررة، نجد رواية "ماركيث": "مائة عام من العزلة" التى سحرت ومازالت، جيلا كاملا، تصور لنا "ماكوندو" باعتبارها منطقة تصبو لأن تكون خارج التاريخ ولكنها تصبح ضحية للتاريخ. عزلتها تدمرها وكذلك السفاح القربى الذى تأسست عليه، ويصبح محكوما عليها بالعودة إلى الطبيعة. مثل روايات أخرى مؤسسة على سوابق تاريخية، فإن "أصالة" ماكوندو لا يمكن فصلها عن عزلة كانت العولمة تتهددها بالفعل.

التمثيلات الروائية عن المناطق المحررة لا تترجم الإخفاقات التاريخية فحسب وإنما تنعكس كذلك على الأدب نفسه. كان المشروع العلمانى للإنتلجنتسيا هو خلق جمهور مفكر قادر على القراءة والفهم على مستوى رفيع، وهو مشروع أحبطه مجتمع المعلومات الذى كان من نبت التحديث، كما أحبطته أيضا إزاحة الإنتلجنتسيا الأدبية بواسطة خبراء لم يكن أسلوبهم العقلانى ليسمح بالخيال أو يعترف به، وهذا هو سبب لجوء أو اعتماد كثير من الروائيين على الموروث وعلى السحر، وعلى بقايا الماضى الذى كان من المفترض أن تتخلص منه الإنتلجنتسيا. حتى "پارجاس يوسا"، وهو

عقلانى، ينهى روايته "حرب نهاية العالم" بكلمات عجوز، تعلن بعد سحق المتمردين، أنها رأت زعيم متمردين ميتًا يلحق بالملائكة فى الجنة؛ وبينما كان الأدب يسعى إلى إزاحة الدين وتحدى اللـــه، تبدو رواية "يوسا" وكأنها توحى بعدم إزاحة الأسطورة أو تهميش المقدس تماما.

بينما أدب أمريكا اللاتينية مرتبط بالمشروع العلمانى للحداثة، فإنه كثيرا ما يستعيد أو يستحضر أطياف الماضى المربكة للعقلانية والمشوهة لها. إلى جانب الأسطورة، كان الدين عنصرا مهما آخر، سيدخل كذلك عالم السياسة والثقافة فى أواخر الستينيات. لاهوت التحرير، والالتزام نحو الفقراء الذى أبداه الأساقفة فى مؤتمر ميدلين فى ١٩٦٨، خرب التقليد العلمانى الذى كانت الإنتلجنتسيا تتبناه، واجتذب نوعا مختلفا من المفكرين أو المثقفين: القساوسة الذين نظموا مجتمعات قاعدية لمناقشة السياسة وليس الدين فحسب، وشجعوا محو الأمية، وكانوا يؤمنون بأن الفقراء سيرثون الأرض. فى مناخ الستينيات والسبعينيات الثورى لم يكن مستغربا أن ينجذب أولئك القساوسة إلى القضية الثورية. "كاميللو توريس: ***Camillo Torres***" الكولومبى (وكان الشاعر إرنستو كاردينال من أشد المعجبين به)، أخذ الخطوة القصوى، وقُتِلَ وهو يحارب فى صفوف جيش العصابات. كثير من قساوسة الچيزويت كانوا نشطاء فى قضية الساندينيستا فى نيكارلجوا، وبعد إطاحة الرئيس "سوموزا: ***Somoza***" أصبحوا أعضاء فى الحكومة. "إرنستو كاردينال: ***Ernesto Cardenal***" خدم لفترة وزيرا للتربية، وهو الذى أسس ورش الشعر التى كان يشارك فيها فلاحون وجنود وربات بيوت[٢٩].

أثناء فترة إعداده ليكون قسيسا فى كولومبيا، زار "كاردينال" عددا من المجتمعات المحلية التى كانت نظمها العقائدية تتعارض مع الرأسمالية. مجموعته الشعرية الصادرة فى ١٩٦٩ بعنوان "فى الثناء على هنود أمريكا"، وهى كولاچ (مزيج إبداعى) من استشهادات من نصوص محلية، تمكننا، كما يقول "جوردون برذرستون: ***Gordon Brotherston***" من "تذوق الإيقاعات والصور وأصول الكلمات، حتى مادة النصوص السابقة والتقاليد الأدبية والثقافية التى تنتمى إليها"[٣٠]. إحدى هذه الرباعيات التى يبدو فيها تأثره الشديد بالشاعر "إزرا پاوند: ***Ezra Pound***"، تصف الربا بأنه "خطيئة فى حق الطبيعة" (بسبب الربا، الذى هو خطيئة فى حق الطبيعة، يصبح خبزك أسوأ من الخرقة البالية، خبزك جاف مثل الورق)[٣١]. كان "كاردينال" منجذبا إلى الجماعات الأهلية التى كانت تحافظ على القيم المجتمعية. فى كولومبيا، زار مجتمعا كان يتحاشى التجـــار لأنهـــم "يصنعـــون اللامساواة": "النقـــود لا تنتشر، لا تدور بين الناس، ولكنهم لديهم عملات كثيرة: عقود وأسنان قردة وتماسيح"[٣٢]. فى قصائده، كان يحي ذكرى تلك المدن، وهى الآن خراب، "التى لم تكن بها قادة ولا إداريون ولا أسر أو عائلات حاكمة ولا أحزاب سياسية"[٣٣]. كان يحتفى بحضارة الإنكا القديمة فى "تاهوآنتنسويو: ***Tahuantinsuyu***"– لأن شعبها لم تكن لديه "نقود"، "ولأن ناسها لم يكن لديهم نقود لم تكن هناك دعارة أو سرقة، كانوا يتركون أبواب منازلهم مفتوحة"[٣٤].

قرب انتهاء فترة تدريبه باعتباره قسيسًا، وعملا باقتراح "توماس ميرتون:– ***Thomas Merton***" أعلن "كاردينال" قراره بإنشاء مجتمع تأملى مكرس للصـــلاة والتأمل الروحى، فى "سولنتنامى" على نهر "سان چوان" فى

نيكاراجـــوا. أعلن ذلك فى رسالة كتبهـــا إلى صحيفـــة كانت تصدر بالإنجليزيـــة والإسبانية (إل كورنو إمبليما دو - البوق المزين بالريش) وكانت تحررها "مارجريت راندال: *Margaret Randall*" و"سيرجيو موندراجون: *Sergio Mondragon*"، وتجمع بين شعراء الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية. بعد أن خطط له بوصفه مجتمعًا تأمليًا فى نيكاراجوا، التى كانت لا تزال تحت حكم "إنستاسيو سوموزا"، تحولت سولنتنامى تدريجيا إلى متحف ومزار للفرجة، أصبحت مكانا، الفن فيه مستوعب فى الحياة اليومية، والموعظة تعكس مزيجا خاصا من الماركسية (التى نمت بزيارات كاردينال لكوبا) ولاهوت التحرير الذى صالح بين الماركسية والإيمان باللـــه.

كانت الإنتلجنتسيا العلمانية لمدينة الأدب، قد انتقلت فى معظمها من الفقر وبؤس الحياة عند أدنى مستوى، بينما كان الكثير من القساوسة يتصدون لمشكلات الفقراء. عندما أعلن مؤتمر الأساقفة فى ميدلين (١٩٦٨) التزامه بالفقراء، أصبح أعضاء الكهنوت المتعاطفين مع لاهوت التحرير نشطاء فى إنشاء مجتمعات قاعدية ولقاءات ومؤتمرات ساعدت فى رفع الوعى من خلال مناقشة الأناجيل، وشجعت على محو الأمية[٣٥]، وقد سجل "كاردينال" هذه الأنشطة وفصلها فى كتاب له، وكلها كانت تؤكد التفوق الأخلاقى للفقراء والحاجة إلى الثورة من أجل إحداث تغيير، وفى الوقت نفسه كانت تحتفى بجمال الحياة فى البيئة الطبيعية الرعوية المحيطة وتعيد تصور المدينة مجتمعا يجمعه الحب. لم تجتذب سولنتنامى الجناح الراديكالى فقط من الكنيسة الكاثوليكية، وإنما الكُتّاب والمفكرون كذلك، نحو مجتمع كان فيه الفلاحون يصبحون مصورين وحرفيين، وكان يبدو وكأنه يحقق المشروع

القديم لقطاعات من الطليعة كانت تؤمن بأن الجمالى هو النموذج للعمل الذى لا يعانى من الاغتراب. وفى عام ١٩٧٧، بعد أن بدأ "كاردينال" وغيره من أعضاء المجتمع دعم قضية الساندينستا والمشاركة فيها، قام "سوموزا" بقصف المجتمع وإزالته من الوجود، وذلك قبل أن يسقط هو نفسه بفترة قصيرة.

كان الروائى الأرجنتينى "خوليو كورتاثار" أحد الذين زاروا سولنتنامي، وكان فى تلك الفترة مقيما فى باريس ويحاول أن يخفف من ابتعاده عن أمريكا اللاتينية بالمشاركة فى سياستها ولو من على البعد. قصته "رؤيا سولنتنامى" بمثابة قداس للمثال المجتمعى ولمدينة الحروف التى حمت الأدبى من تدخل الواقع السياسى. مروية على لسان الشخص الأول، تبدأ القصة بوصف لزيارة إلى سولنتنامى بأسلوب ينطوى على تعال مزعج. الكُتّاب وغيرهم مذكورون بأسمائهم الأولى دون تكلف، إرنستو (كاردينال) وسيرجيو (راميريز). "كورتاثار"، الذى لم تكن تنقصه الحنكة، والذى جاب العالم مترجما، يستكشف شخصية تعود إلى فطرية ساذجة عندما تواجه فلاحين مصورين فى سولنتنامى. هنا كانت "مرة أخرى الرؤيا الأولى للعالم"، "النظرة النظيفة لشخص يصف محيطه كترتيلة مديح"[٣٦]. على الرغم من ذلك، تؤكد فطرية الراوى رؤيته المستقطبة للعالم منقسمة بين البراءة والشر. بعد عودته إلى باريس، وبينما يتأمل شرائح الصور التى التقطها لرسوم سولنتنامى، يكتشف أنها، فوق كونها مجمدة فى الماضى الرعوى، تسجل عنف الحاضر؛ وبدلا من الرسوم البدائية، يظهر أمامه الآن كل رعب عمليات الموت والاختفاء القسرى التى هى حقائق يومية فى القارة: قنبلة

تنفجر فى بيونس أيرس، إعدام الشاعر "روك دالتون" بأيدى أعضاء من جماعته. مستخدما تقسيما يقوم على الجنس لكى يصل إلى فكرته، يجعل "كورتاثار" الفتاة الفرنسية "كلودين" تمثل وجهة النظر الغثة لشخص لا يمكنه أن يرى سوى ما هو واضح، أو بعبارة أخرى لا يرى أبعد من الصور الرعوية الساكنة.. المجمدة فى الماضى، بينما يرى الراوى، الأمريكى اللاتينى الرعب القادم على نحو معجز. الاقتناع بأن الفن والأدب يعجزان عن تناول الرعب بدرجة كافية، هذا الاقتناع عمقته سياسة الولايات المتحدة فى أمريكا الوسطى. وكما كتب "كورتاثار" إلى أحد مراسليه "كل يوم يصبح من الأكثر صعوبة بالنسبة لى أن أقرأ الأدب كما اعتدت، تاركا نفسى، تجرفنى الحماسة مع كل كتاب، كما لو كان هناك شخص ما يتحدث إلى من وراء ظهرى. فى كل لحظة يعود إلىّ الشعور بالخطر، وكل مرة أمضى وقتا أطول، أستمع إلى راديو الموجة القصيرة بحثا عن أخبار، أطول من الوقت الذى أمضيه فى القراءة أو الاستماع إلى تسجيلات"[٣٧]. فى ذلك الوقت كان نشطا فى منظمات فى المنفى وأدلى بشهادة أمام محكمة "راسل" (***Russell Tribunal***) عن التعذيب. وعندما عاود النظر فى "الحجلة" فى ١٩٧٥، وهى رواية تجريبية أحدثت ضجة كبيرة عند صدورها لأول مرة فى ١٩٦٣، كتب يقول: "كل شىء يبدو مختلفا، كل شىء يبدو بعيدا وعبثيا"[٣٨].

... ...

تحت عنوان "الثورة"، تلاقت الثقافة والسياسة، وهى نتيجة كانت محل اهتمام لفترة طويلة بين قطاعات الطليعة فى كل من أوربا والأمريكتين[٣٩].

أحداث الستينيات، حركة الفن المفاهيمى، الهيبيز.. كل ذلك شرع فى تمزيق المألوف والعادى كوسيلة لتحدى الوضع القائم. أساليبهم تبنتها كذلك طليعة مناضلة وخاصة "التوپاماروس: *Tupamaros*" وحركة العصابات فى أوروجواى، التى قامت بأعمال مذهلة، كان من بينها سرقات البنوك وتوزيع الأموال على الفقراء. الفنانون عرفوا كيف يستخدمون المسرح العام لتنظيم الانشقاق. حتى فى ظل الأنظمة العسكرية مثل نظام "پينوشيه: *Pinochet*" فى تشيلى، حيث تم إسكات المعارضة، كان فنانو الطليعة بإمكانهم أن يعرضوا عددا من الأعمال على المسرح[٤٠].

بيد أن الحرب الباردة نزلت بمخالب باردة على مثل تلك المشروعات. قصف سولنتنامى وطرد "راما" من الولايات المتحدة باعتباره شيوعيا، كانا مجرد دلائل على أن العنوان الذى يمكن وسم الناس تحته بأنهم أعداء الدولة كان يسيطر على قطاع أكبر من الناس. الحكومات العسكرية فى المخروط الجنوبى لم تكن تميز بين الاشتراكيين المعتدلين والطلبة الراديكاليين، حتى أسرهم، وتعتبرهم كلهم أعداء ينبغى القضاء عليهم. "الحرية" العامة. المجردة، أصبحت مصطلحا أجوف فى وقت كانت تدور فيه الحروب الأهلية بين الكونترا والساندينستا فى نيكاراجوا، وبين حكومة السلڤادور وجيش تحرير. كان من الصعب أن تتنافس حركات حرب العصابات، المتسرعة فى التعبير عن موقف ثورى، مع رعب الدولة[٤١]. الموت والاختفاء القسرى والنفى، كل ذلك سيقضى على الآمال الطوباوية، والتسليع تحت ظل الليبرالية الجديدة سوف يشجع على فقدان ذاكرة جماعى عن الماضى الحديث[٤٢]. حتى المكسيك التى كان يوجد بها رئيس مدنى، سجلت رقما قياسيا فى عدد

الاختفاءات القسرية؛ وفى الثمانينيات كان هناك فى جواتيمالا ما يقرب من مائتى ألف حالة وفاة فى أعمال عنف، معظمها بين السكان الأصليين. فى المخروط الجنوبى، كان عنف التحول من مشروعات الاستقلال الوطنى إلى الرقابة والصمت، ثم من صمت الديكتاتوريات إلى انتقالات جريحة للديمقراطية، كان عنف عمليات التحول تلك يثبط أى محاولة لإحياء أى مشروع يوتوبى؛ ولأن الحكومات العسكرية لم تنتصر فى حربها على الشيوعية فحسب، وإنما وصفت كذلك الأساس لنموذج جديد من الدولة، فقد أدخلت هيكلة نيوليبرالية إلى جانب اقتصاد المعلومات. كان العسكر هم وكلاء التغيير فى المقام الأول، وكانوا ينتزعون المعلومات بالتعذيب والقمع، كما كانوا يدركون إمكانيات التليفزيون من أجل السيطرة على المعلومات والتحكم فيها. بعد العسكر كان هناك دور الإنتلجنتسيا المحترفة من ذوى التعليم والثقافة البراجماتية أكثر منها إنسانية.

المشروع العلمانى الذى بدأه التنوير تحول إلى محاكاة ساخرة كئيبة فى العالم المتحرر من الأوهام لتلك الدول المتقدمة تكنولوجيا. الأسوأ من ذلك كله أن الناس عندما وجدوا أنفسهم يبحثون عن قبور مجهولة، ويحاولون التعرف على أجداث أطفالهم وآبائهم وسط ركام العظام، فقدوا ذلك الحلم إلى الأبد، "حلم المنطقة المحررة".

كانت "المنطقة المحررة" بمثابة رمز لدولة متخيلة، مستقلة، ذاتية الاكتفاء. هذه الفكرة أصبحت قديمة عندما تغير مفهوم قومية الدولة نفسه فى التسعينيات، وأصبحت الدول هى التى تقوم بتسهيل عمليات العولمة، كما

أصبحت فكرة الاستقلال الوطنى نفسه تعتبر عبثية على اعتبار أن الحدود الوطنية أو القومية أصبحت مسامية وقابلة للاختراق بسهولة. وعندما وقعت المكسيك، وهى دولة ذات أيديولوچية قومية قوية، اتفاقية التجارة الحرة مع كندا والولايات المتحدة، كان ذلك يعنى أنها وقعت ذلك التغيير المهم فى دور الدولة.

الكاتب الروائى والصحفى الأرچنتينى "رودولفو وولش: ***Rodolfo Walsh***" هو الذى سجل ذلك النقش على ضريح مدينة الحروف فى مستهل مرحلة العنف، وكان قد عمل فى كوبا فى أوائل سنوات الثورة. فى سنة ١٩٧٢ كتب رسالة إلى "روبرتو فرناندز ريتامار: ***Roberto Fernández Retamar***" محرر المطبوعة الكوبية: ***Casa de las Americas***، يصف فيها مناخ الرقابة والقمع فى الأرچنتين، الذى كان إيذانا باستيلاء العسكر على السلطة فى ١٩٧٦.

> **سوف تفهم أن الأشياء الوحيدة التى يمكن أن يكتب، وسوف يكتب، عنها المرء هى بالضبط تلك التى لا يمكن كتابتها أو ذكرها؛ الأبطال المحتملون، الثوار، كلهم يحتاجون إلى الصمت؛ الأشياء الإبداعية الوحيدة هى تلك التى ما زال العدو يجهلها، الاكتشافات الممكنة فى حاجة إلى بئر تختبئ فيها، كل الأشياء تحدث فى العمق، وكذلك الأمل؛ من يعرف لا يقول، ومن يقول لا يعرف. أفضل ثمار الجهود الفكرية يتم إحراقها يوميا، ثم يعاد تشكيلها فى اليوم التالى، ثم تحرق. على الرغم من ذلك فإن هذا التغير المؤلم غير عادى. الحياة الآن، بالنسبة للبعض، مليئة بالمعنى على الرغم من أن الأدب**

لا يستطيع أن يوجد. صمت المثقفين، انهيار الازدهار الأدبى، انتهاء الصالون الأدبى، تلك هى الشهادة المرعبة على أن أولئك الذين لا يستطيعون أن يجعلوا أنفسهم يسهمون فى الثورة الشعبية الدائرة على الرغم من بطء حركتها، مازالوا على موقفهم وهو أنهم لن يصبحوا شركاء فى ثقافة المستبد، أو أن يقبلوا مزايا دون شعور بالذنب، أو أن ينأوا بأنفسهم عن معاناة وكفاح الناس الذين هم الأبطال الحقيقيون للتاريخ(٤٣).

"الأدب لا يمكن أن يوجد"، كما كتب "وولش: ***Walsh***"، الذى كان أحد أعضاء مجموعة كتاب الأرجنتين الذين انضموا إلى "المونتونيروز: ***Montoneros***"، وهو جناح وطنى مناضل من حركة "البيرونست: ***Peronist***". كان من بينهم أيضا "خوان جيلمان: ***Juan Gelman***" و"باكو أوروندو: ***Paco Urondo***" اللذين كانت حياتهما مأساوية بعد ذلك. "أوروندو" انتحر بعد أن وقع فى كمين للجيش. "جيلمان"، الذى أرسلته الحركة إلى روما عانى كثيرا عندما ألقى الجيش القبض على ابنه وزوجته الحامل. تم إعدام الابن وأخذت الزوجة إلى أوروجواى حيث وضعت طفلها ثم قتلت. تُرِكَ الطفل للتبنى مثل كثيرين غيره ممن ولدوا لسجناء سياسيين. أمضى "جيلمان" ثلاثة عقود تقريبا وهو يحاول تتبع الطفل، ثم نجح بعد توسل لرئيس أوروجواى، فى الحصول على معلومات أدت إلى معرفة مكانه. على خلاف "وولش" لم يظن "جيلمان" أبدا أن الأدب كان مستحيلا أو أنه "لا يمكن أن يوجد". كتب فى شعره عن التعذيب والهزيمة، معاتبا رفاقه الشعراء بسبب هواجسهم عن موتهم الشخصى(٤٤)، كما كتب يسأل عما يساعد الناس الذين دمرت آمالهم، "شىء

غريب! بقايا الأفكار الإنسانية مكدسة فى الجوار، فى المكان الذى سقطت فيه فى زمن اليأس.."[٤٥]، شعره لا يقبض فقط على عجز اللغة التى كان مطلوبا منها آنذاك أن تكون شاهدا على الرعب، وإنما كان يفيد كذلك من صوفية "خوان دى لاكروز: *Juan de la Cruz*" و"سانتا تيريزا: *Santa Teresa*" وتبصرهما الروحى، بحثا عن لغة تعبر عما لا يعبر عنه: صوت الصمت. كثير من قصائد "جيلمان" كتبت فى أواخر السبعينيات، ولذا تسير عكس النزعة القوية التى لا يمكن الإبقاء عليها لحركات العصابات، باستدعاء عالم أنثوى من الحياة العائلية وحب الأسرة ونكران الذات. كانت - فى الحقيقة - صورة المرأة بوصفها مقيمة للحداد هى ما يشغل وسط المسرح. أمهات "بلازا دى مايو" اللائى أهدى إليهن "جيلمان" قصيدة طويلة[٤٦].

أما مصير "وولش" فكان أكثر مأساوية. كان عضوا فى عدد كبير من الجماعات المقاتلة قبل أن ينضم إلى "المونتونيروز: *Montoneros*" فى ١٩٧٦ بعد أن وصل العسكر إلى السلطة. فى ذلك العام قتلت ابنته "ماريا فيكتوريا"، التى كانت عضوا فى المونتونيروز، عندما داهمها الجيش فى المكان الذى كانت مختبئة فيه. فى فعل من أفعال اليأس، كتب "وولش" رسالة مفتوحة إلى الحكومة العسكرية ووزعها؛ فى هذه الرسالة فصَّل جرائمهم: الآلاف من حالات الاختفاء القسرى، معسكرات الموت، التعذيب، القبض الجزافى على المدنيين من غير أعضاء العصابات وتصفيتهم. كتب كذلك أن تلك الجرائم لم تكن الأسوأ. كانت الجرائم الاقتصادية هى ما يفسر أيضا الفقر المخطط الذى يخيم على الأرجنتين بسبب السياسة التى يمليها صندوق النقد الدولى. "وولش" يعترف فى السطور الأخيرة من الرسالة بأنه كتبها "دون أمل فى أن يستمع

إلىَّ أحد، أنا واثق من أننى سوف أضطهد، لكن التزامى ثابت بأن أكون شاهدا على هذه الظروف الصعبة"(٤٧). بعد أيام، أطلق عليه الرصاص ليلقى حتفه فى قلب مدينة بوينس أيرس. جثته اختفت.

فى مناقشته لخطاب نهاية اليوتوبيا فى كتابه "ذكريات الفجر الكاذب"، يوحى "أندرياس هيوسن: ***Andreas Huyssen***" بأن اليوتوبى فى ألمانيا صاحبة الماضى المؤلم كان له وجود زمنى أكثر من الاختفاء، وذلك فى "التحول من التوقع والتطلع للمستقبل إلى الذاكرة والماضى"(٤٨)؛ وهذا يصدق، إلى حد بعيد، عن كثير من الأدب الروائى الحديث والشعر فى أمريكا اللاتينية، حيث يحاول الكتاب أن يجمعوا شظايا الآمال والطموحات المحطمة. الكاتبة الماركسية "كارمن بوللوزا: ***Carmen Boullosa***" كتبت سلسلة من الروايات "التاريخية" التى تعيد – مررا وتكررا – تصور الإخفاقات التاريخية: مصر التى أذعنت للإمبراطورية الرومانية فى "كليوباترة تترجل"، مجتمعات القراصنة فى الكاريبى والسكان الأصليين فى زمن الغزو(٤٩)؛ كما تكتب "دياميلا إيلتت: ***Diamela Eltit***" عن اللغة والمجتمعات المتشظية التى لم تعد تمثل أمة(٥٠). الذاكرة تم تعريضها للخطر والعطب عندما حاولت الحكومات ما بعد الديكتاتورية إحياء الماضى على نحو يمحو تجربة عائلات الذين اختفوا قسرا وغيرهم من الضحايا؛ وفى كثير من الدول كانت النساء (الغائبات تقريبا عن مدينة الأدب) هم من يقمن بالدور البارز فى استعادة الذاكرة والاهتمام باللغة والحكى فى الحقبة الجديدة.

إن ظهور أولئك الفاعلين الجدد على الساحة - ليس النساء فقط، بل والسكان الأصليين والأمريكيين من أصول أفريقية - هو ما يبعث الحيوية والنشاط الآن فى ثقافة أمريكا اللاتينية بعد الحرب الباردة.

الهوامش

(1) انظر: *Casanova, "La Republique mondiale des lettres" (1999).*

(2) تجد ذلك مفصلا في كتابي: *The Decline and Fall of The Lettered City: Latin America in The Cold War (Cambridge, Ma, and London: Harvard University Press, 2002).*

وانظر على وجه الخصوص الفصل الأول من ص ٢١ إلى ص ٥٦.

(3) Joanne P. Sharp, Condensing the Cold War: Reader's Digest and American Identity (2002).

أثناء حكم الليندي، قام *(Armand Mattelart* و *Ariel Dorfman)* بتحليل رسوم ديزني وذلك في: *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic. (1975).*

(4) Fuentes, Don Quixote or the Critique of Reading, (Austin: University of Texas Press, 1976), p. 49.

(5) ناقش "يوسا" مقال "ساروت" عن "فلوبير"، وذلك في كتابه: *The Perpetual Orgy: Flaubert and Madame Bovary, Trans. Helen Lane (1975; New York: Farrar, Straus and Giroux, 1987), p. 39.*

(6) Fuentes, "Kierkegard en la Zona Rosa" in Fuentes, "Tiempo Mexicano (Mexico: Joaquin Mortiz, 1971), p. 40.

(7) Castaneda, Companero: The Life and Death of Che Guevara (New York: Alfred Knopf, 1998), pp. 193-4.

(8) للمزيد عن كتّاب الأرجنتين، انظر:

Donald C. Hodges, Argentina's "Dirty War": An Intellectual Biography (1991).

وللمزيد عن موت "روك دالتون" انظر:

Jorge Castaneda: Utopia Unarmed: The Latin American Left after the Cold War.

(9) توجد مناقشة لسياسة كوبا الثقافية في الفصل الثالث من:

The Decline and Fall of the Lettered City, pp. 86-117.

(10) Vargas Llosa, Contra Viento y marea (Barcelona: Seix Barral, 1983), pp. 166-8.

(*11*) انظر:

Rama, La Ciudad Letrada (Hanover: Ediciones les Notre, 1984),

وبخاصة الفصل الثالث، بعنوان:

"La Ciudad revolucionaria", pp. 154-61.

(*12*) استمر الجدال فى الأعداد من ١٣٠٢ إلى ١٣٠٦ من (*Marcha*) الصادرة فى شهرى مايو ويونيو ١٩٦٦.

(*13*) سجل فى مذكراته أنه نأى بنفسه عن كوبا بعد مسألة: *Padilla*: *Rama, Diaro, 1974-1983 (Montevideo: Trilce, 2001), p. 130*

ولكنه أبقى على اهتمام شديد بالسياسات الثقافية هناك، أما هجوم "رينالدو أريناس" الظالم على "راما" لتأييده لكاسترو، فيمكن تفسيره فقط على ضوء استقطابات الحرب الباردة عندما كان تأييد كاسترو والعمالة للمخابرات المركزية من بين الاتهامات الشائعة.

(14) Ibid., p. 167.

(15) Rama, La ciudad letrada, p. xviii.

هذه المادة نفسها هى التى أبعدت الروائى كارلوس فوينتس عن الولايات المتحدة عدة سنوات، وكانت وراء إعادة الكاتب الجواتيمالى "تيتو مونتيروزو" وهو فى طريقه لحضور مؤتمر فى شيكاغو.

(16) Ibid., p. xviii.

(17) Ibid., p. xix.

(18) Williams, Marxism and Literature (Oxford and New York: Oxford University Press, 1977), p. 19.

(19) Friedrich Nietzsche, Beyond Good and Evil, new edn, trans. R. J. Hollingdale (1886; Harmondsworth: Penguin, 1973), pp. 223.

كتاب "راما" عن الحداثة الإسبانية الأمريكية الذى نشر بعد وفاته عنوانه:

Las mascaras democráticas del Modernism (Montevideo: Arca, 1994).

(20) Alberto Moreiras, The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies (Durham: Duke University Press, 2001), p. 188.

(21) *John Beverley, Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory (Durham: Duke University Press, 1999), p. 45.*

(22) للمزيد عن الزاباتستا *(The Zapatistas)* انظر:

June Nash, Mayan Visions: The Queen for Autonomy in an Age of Globalization (2001).

(23) على سبيل المثال: إيان الأزمة الاقتصادية الأخيرة فى الأرجنتين على سبيل المثال وضع كل من الفنان روبرتو جاكوبى وصحيفة رامونا *Ramona* على الإنترنت ما أطلقا عليه " *the venus*" وطرحاه للتوزيع عن طريق التبادل.

(24) *Guattari, molecular revolution psychiatry and politics, trams. Rosmary sheed (1977; landon: pen guin, 1984), p.64*

(25) انظر: *Vargas Liosa: "The War of the End of the World", (1981).*

(26) انظر: *Roa Bastos, I the Supreme", trans. Helen Lane (1974).*

(27) انظر: *Garcia Márquez, "The Autumn of the Patriarch" (1975).*

(28) *Rosa, "Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation", (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 5.*

(29) انظر: *Mayra Jiménez, ed., "Poesia Campesina de Solentiname" (1983).*

(30) *Brotherston, "Book of the Fourth World: Reading the Native Americas through their Literature" (Cambridge: Cambridge University Press: 1992), p. 342.*

(31) *Pound, "Canto XLV", in Pound, "Selected Cantos of Ezra Pound" (London: Faber, 1967), p. 67, lines 13-15.*

(32) *Cardenal "Las insulas extranas, Memoria II" (Mexico: Fondo de Cultura económica, 2003), p. 45.*

(33) *Cardenal, "Las ciudades Perdidas" in Cardenal, "Homenaje a los indios americanos" (Buenos Aires: Carbs Lohlé, 1972), pp 15- 17, lines 21-3. My Translation.*

(34) *Cardenal "Economía de Tahuantinsuyu" in ibid., p. 38, lines 22-5. My Translation.*

(35) لاهوت التحرير معقد ومتنوع، وكان من بين أشهر شخصياته *Gutierrez* (من بيرو) و *Leonard Boff* (من البرازيل). انظر: *Denis Lynn Heyck, Surviving Globalization in Three Latin American Communities (2002).*

(36) *Cortázar, "Apocalipsis en Solentiname" in Cortázar, "Alguien que anda por ahi" (Mexico: Hermes, 1977), pp. 79-89.*

الاقتباس من ص ٨٢ والترجمة لي.

(37) رسالة إلى (*Saul Sosnowski*) بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٨١.

Cortázar, Cartas 1969-1983, ed. Aurora Bernárdez (Barcelona: Alfaguara, 2000), p. 1750.

(38) رسالة إلى (*Jean L. Andreu*) بتاريخ ٢١ أبريل ١٩٧٥ في: *ibid., p. 1569.*

(39) انظر: *Peter Bürger, "Theory of the Avant-Garde" (1981).*

(40) *Richard, "Una cita limitrofe entre neovanguardia y postvanguardia" in Richard, de la Crisis (Santiago: Cuarto Propio, 1994), pp. 37-54.*

(41) للمزيد عن عصابات الأرجنتين، انظر: *Donald C. Hodges, "Argentina's 'Dirty War': An Intellectual Biography, 1991 .*

(42) *Idelber Avelar, The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning (Durham: Duke University Press, 1999).*

(43) الرسالة موجودة على الرابط:

http://www.literature.org/walsh/rwcarra.html (accessed 11 Jan. 2005).

(44) انظر: *Gelman, "Bellezas" (from the collection Relaciones), in Gelman, Pesar Todo: Antologia (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2001), pp. 120-1.*

(45) *Gelman, "Now" in Gelman, "Pesard Todo" p. 384, lines 10-11. My Translation.*

(46) انظر: *Gelman, "La Junta Luz: Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo (1985).*

(47) *Walsh, "Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar (1977), El latinoamericano, http://www.ellatinoamericano-cjb.net (accessed 27 Nov. 2004).*

(48) *Huyssen, "Twilight Memories: Marking Time in the Culture of Amnesia" (New York: Routledge, 1995), p. 95.*

(49) انظر: *Boullosa, "Cleopatra Dismounts (1992) and They're Cows, We're Pigs (1991).*

(50) انظر: *Eltit, "Por la patria"*. وللمزيد عن الكاتبات أثناء فترة التحول ، انظر:

Francine masiello,. "gender tafficon the north/south horizon". In masiello, "the Art of translation; latin American culture and neoli beral crisis" (Durham: dukeuniversity press, 2000) , pp 107 – 139.

المراجع

Aaron, Daniel, *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism* (New York: Harcourt, Brace and World, 1961).

Achebe, Chinua, *Things Fall Apart*, new edn (1958; Oxford: Heinemann, 1986).

——, *Morning Yet on Creation Day* (London: Heinemann, 1975).

——, *Anthills of the Savannah*, new edn (1987; London: Pan Books, 1988).

Adameşteanu, Gabriela, *Dimineaţa pierdută* (Bucharest: Cartea Românească, 1983).

Adamson, Judith, *Graham Greene: The Dangerous Edge – Where Art and Politics Meet* (London: Macmillan, 1990).

Addison, Jr, Gayle, *The Black Aesthetic* (New York: Anchor Books, 1971).

Agolli, Dritëro, *Hapat e mija në asfalt* (Tirana: Naim Frashëri, 1961).

Ahmad, Aijaz, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (Delhi: Oxford University Press, 1994).

Aksenov, V., *V poiskakh grustnogo bebi: Kniga ob Amerike* (New York: Liberty, 1987).

——, 'Kruglye sutki non-stop', *Novyi mir*, 8, 1976, 51–122.

Ali, Tariq, and Howard Brenton, *Moscow Gold* (London: Nick Hern Books, 1990).

Allain, Marie-Françoise, *The Other Man: Conversations with Graham Greene by Marie-Françoise Allain*, trans. Guido Walman (1981; London: Bodley Head, 1983).

Allott, Miriam, 'The Moral Situation in *The Quiet American*', in Robert O. Evans, ed., *Graham Greene: Some Critical Considerations*, new edn (1963; Lexington: University of Kentucky Press, 1967).

Alman, David, *The Hourglass* (New York: Simon and Schuster, 1947).

——, *The Well of Compassion* (New York: Simon and Schuster, 1948).

Alvarez, A., *Under Pressure. The Writer in Society: Eastern Europe and the USA* (Harmondsworth: Penguin, 1965).

Amadi, Elechi, *Estrangement* (London: Heinemann, 1986).

Amis, Kingsley, *Lucky Jim* (London: Victor Gollancz, 1954).

Amis, Martin, *Einstein's Monsters*, new edn (1987; London: Vintage, 2003).

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. edn (1983; London and New York: Verso, 1991).

Anderson, Raymond H., 'Soviet Reply to Trial Critics', *The Times*, 4 March 1968, 8.

Andreev, Iu., 'O romane Vsevoloda Kochetova *Chego zhe ty khochesh'?*', *Literaturnaia Gazeta*, 7 (1970), 4.

Anisfield, Nancy, ed., *The Nightmare Considered: Critical Essays on Nuclear War Literature* (Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1991).

Anon., 'Bail Posted for Communists', *New York Times*, 25 July 1951, 12.

——, 'N.N. Shpanov', *Literaturnaia Gazeta*, 5 October 1961, 4.

——, 'Seminar Sponsored by the Afro-Asian Writers' Bureau to Commemorate the 25th Anniversary of Chairman Mao's "Talks"', *Chinese Literature*, 9 (1967), 48–56.
——, 'Performance by Somali Artists' Delegation', *Chinese Literature*, 11 (1967), 137.
——, 'Revolutionary Songs and Dances, Militant Friendship', *Chinese Literature*, 12 (1967), 102–6.
——, 'The World's Revolutionary People Enthusiastically Translate and Publish Chairman Mao's Works', *Chinese Literature*, 11–12 (1969), 154–6.
Anzovin, Stephen, *South Africa: Apartheid and Divestiture* (New York: H.W. Wilson, 1987).
Appel, Benjamin, *The Dark Stain* (New York: The Dial Press, 1943).
Arapi, Fatos, *Shtigje Poetike* (Tirana: Naim Frashëri, 1962).
Armah, Ayi Kwei, *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* (London: Heinemann, 1969).
——, *Two Thousand Seasons*, new edn (1973; London Heinemann, 1979).
Ash, Timothy Garton, 'The Hungarian Lesson', *New York Times Book Review*, 5 (December 1985), 5.
Aston, Elaine, *Caryl Churchill*, 2nd edn (1997; Tavistock: Northcote House, 2001).
Auster, Paul, *In the Country of Last Things*, new edn (1987; London: Faber, 1989).
Avelar, Idelber, *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* (Durham: Duke University Press, 1999).
Bacon, Jon Lance, *Flannery O'Connor and Cold War Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
Baker, Houston A., *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1984).
Bălăiţă, George, *Lumea în două zile* (Bucharest: Editura Eminescu, 1975).
Bănulescu, Ştefan, *The Book of Metopolis* (1977), fragments trans. Alina Carac, *Romanian Review*, 2 (1986), 10–34.
Barabash, Yuri, *Aesthetics and Politics*, trans. anon. (1968; Moscow: Progress Publishers, 1977).
Barańczak, Stanisław, *A Fugitive from Utopia: The Poetry of Zbigniew Herbert* (Cambridge: Harvard University Press, 1987).
——, *Breathing under Water and Other East European Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990).
Barbu, Eugen, *Principele* (Bucharest: Editura tineretului, 1969).
Barker, Howard, *The Hang of the Gaol and Heaven* (London: John Calder, 1982).
——, *Two Plays for the Right: The Loud Boy's Life and Birth on a Hard Shoulder* (London: John Calder, 1982).
——, *A Passion in Six Days and Downchild* (London: John Calder, 1985).
——, *The Power of the Dog* (London: John Calder, 1985).
——, 'Oppression, Resistance and the Writer's Testament', interviewed by Finlay Donesky, *New Theatre Quarterly*, 11: 8 (November 1986), 336–44.
——, *Arguments for a Theatre*, 3rd edn (1989; Manchester: Manchester University Press, 1997).
——, *Collected Plays: Volume One* (London: John Calder, 1990).
Barnard, Rita, 'Speaking Places: Prison, Poetry, and the South African Nation', *Research in African Literatures*, 32: 3 (2001), http://muse.jhu.edu/journals/research_in_african_ literatures (accessed 6 September 2004).
Barton Johnson, D., 'Aksenov as Travel Writer: *Round the Clock. Non-Stop*', in

Edward Możejko, ed., *Vasiliy Pavlovich Aksenov: A Writer in Quest of Himself* (Columbus, OH: Slavica, 1984), 181–92.

Baudrillard, Jean, *Jean Baudrillard: Selected Writings*, ed. Mark Poster, trans. Jacques Mourrain (Cambridge: Polity Press, 1988).

Bauer, Raymond A., 'Brainwashing: Psychology or Demonology?' *Journal of Social Issues*, 13: 3 (1957), 41–7.

Beene, LynnDianne, *John le Carré* (New York: Twayne, 1992).

Beliaev, Albert, *The Ideological Struggle and Literature: A Critical Analysis of the Writings of U.S. Sovietologists*, new edn (1975; Moscow: Progress Publishers, 1978).

Belknap, Michael R., *Cold War Political Justice: The Smith Act, the Communist Party, and American Civil Liberties* (Westport, CT: Greenwood, 1977).

Bercovitch, Sacvan, ed., *Reconstructing American Literary History* (Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1986).

Bergonzi, Bernard, *Reading the Thirties: Texts and Contexts* (London: Macmillan, 1978).

——, *Wartime and Aftermath: English Literature and Its Background 1939–1960* (Oxford: Oxford University Press, 1993).

Berkoff, Steven, *Sink the Belgrano! and Massage* (London: Faber, 1987).

Bethlehem, Louise, '"A Primary Need as Strong as Hunger": The Rhetoric of Urgency in South African Literary Culture under Apartheid', *Poetics Today*, 22: 2 (2001), 365–89.

Beverley, John, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory* (Durham: Duke University Press, 1999).

Bhabha, Homi K., ed., *Nation and Narration* (London and New York: Routledge, 1990).

Bleik, Patritsiia, 'Vstrechi s sovetskimi pisateliami', *Nashi Dni*, 33 (1964), 102–22.

Blekher, L.I., and G. Iu. Liubarskii, *Glavnyi russkii spor: Ot zapadnikov i slavianofilov do globalizma i novogo srednevekov'ia* (Moscow: Akademicheskii proekt, 2003).

Blish, James, *Black Easter and The Day after Judgement*, new edn (1968; London: Arrow Books, 1981).

Block, Alan A., *Anonymous Toil: Re-Evaluation of the American Radical Novel in the Twentieth Century* (Lanham: University Press of America, 1992).

Bodor, Ádám, *Sinistra körzet: egy regény fejezetei* (Budapest: Magvető, 1992).

Booker, M. Keith, *Colonial Power, Colonial Texts: India in the Modern British Novel* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).

——, 'The Historical Novel in Ayi Kwei Armah and David Caute: African Literature, Socialist Literature, and the Bourgeois Cultural Tradition', *Critique*, 38: 3 (1997), 235–48.

Booker, M. Keith, and Dubravka Juraga, *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction: Carnival, Dialogism, and History* (Westport, CT: Greenwood Press, 1995).

Borowski, Tadeusz, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, trans. Michael Kandel (1946; London: Penguin, 1976).

Boullosa, Carmen, *They're Cows, We're Pigs*, trans. Leland H. Chambers (1991; New York: Grove Press, 1997).

——, *Cleopatra Dismounts*, trans. Geoff Hargreaves (1992; New York: Grove Press, 2003).

Bowart, Walter, *Operation Mind Control* (London: Fontana/Collins, 1978).

Bowen, Elizabeth, *The Heat of the Day*, new edn (1949; London: Vintage, 1998).

Bowen, Kevin, and Bruce Weigl, eds, *Writing between the Lines: An Anthology of War and Its Social Consequences* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1997).

Bowen, Kevin, Nguyen Ba Chung and Bruce Weigl, eds, *Mountain River: Vietnamese Poetry from the Wars, 1948–1993*, trans. Kevin Bowen, Nguyen Ba Chung, Bruce Weigl, *et al.* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1998).

Bowker, Mike, and Robin Brown, eds, *From Cold War to Collapse: Theory and World Politics in the 1980s* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

Boyer, Paul, *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, 2nd edn (1985; London: University of North Carolina Press, 1994).

Braine, John, *Room at the Top* (London: Eyre and Spottiswoode, 1957).

Brathwaite, Edward Kamau, *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry* (London and Port of Spain: New Beacon Books, 1984).

Brenton, Howard, *Plays: Two* (London: Methuen, 1989).

——, *Berlin Bertie* (London: Nick Hern Books, 1992).

Breytenbach, Breyten, *Dog Heart: A Travel Memoir* (Cape Town: Human and Rousseau, 1998).

Brians, Paul, 'Nuclear Family/Nuclear War', *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, 26: 1 (1990), 134–42.

——, *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction 1895–1984* (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1987).

Brodsky, Josip, *Collected Poems in English*, ed. Ann Kjellberg, trans. Anthony Hecht, *et al.* (2000; Manchester: Manchester University Press, 2001).

Brotherston, Gordon, *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas through their Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Brown, Dorothy H., and Barbara C. Ewell, eds, *Louisiana Women Writers: New Essays and a Comprehensive Bibliography* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1992).

Brown, Frank London, *Trumbull Park* (Chicago: Regnery, 1959).

Brown, Lloyd L., *Iron City*, new edn (1951; Boston: Northeastern University Press, 1994).

Brubaker, Rogers, *Nationalisms Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Bucher, Lloyd M., with Mark Rascovich, *Bucher: My Story* (Garden City, New York: Doubleday, 1970).

Buhle, Mari Jo, Paul Buhle and Harvey J. Kaye, eds, *The American Radical* (London and New York: Routledge, 1994).

Buckmaster, Henrietta, *Deep River* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1944).

Bulychev, Kir, *Kak stat' fantastom* (Moscow: Drofa, 2003).

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (1981; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

Burroughs, William, *Exterminator!* (London: Calder and Boyars, 1974).

Callinicos, Alex, 'Wonders Taken for Signs: Homi Bhabha's Postcolonialism', in Teresa L. Ebert and Donald Morton, eds, *Post-ality: Marxism and Postcolonialism* (Washington: Maisonneuve Press, 1995), 98–112.

Calvino, Italo, *Why Read the Classics*, trans. Martin McLaughlin (1991; London: Jonathan Cape, 1999).

Canfield, Roger, *Stealth Invasion: Red Chinese Operations in North America* (Fairfax, VA: United States Intelligence Council, 2002).

Cardenal, Ernesto, *Homenaje a los indios americanos* (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972).

——, *El evangelio en Solentiname* (Caracas: Signo Contemporáneo, 1976).
——, *Las ínsulas extrañas. Memorias II* (Mexico: Fondo de cultura económica, 2003).
Cârneci, Magda, *Art of the 1980s in Eastern Europe: Texts on Postmodernism* (Bucharest: Paralela 45, 1999).
Carruthers, Susan L., '*The Manchurian Candidate* (1962) and the Cold War Brainwashing Scare', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18: 1 (1998), 75–94.
Carse, Robert, *Drums of Empire*, new edn (1959; London: World Distributors, 1960).
Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc* (Bucharest: Humanitas, 1999).
Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres* (Paris: Seuil, 1999).
Castañeda, Jorge, *Utopia Unarmed: The Latin American Left after the Cold War* (New York: Alfred A. Knopf, 1993).
——, *Compañero: The Life and Death of Che Guevara* (New York: Alfred Knopf, 1998).
Castro, Fidel, 'History Will Absolve Me', in Castro, *Revolutionary Struggle 1947–1958: Volume 1 of the Selected Works of Fidel Castro*, eds, Rolando E. Bonachea and Nelson P. Valdés (Cambridge, MA, and London: MIT Press, 1972), 164–221.
Cavafy, C.P., *Selected Poems*, trans. Edmund Keeley and Philip Sherrard (London: Hogarth Press, 1975).
Chanoff, David and Doan Van Toai, *Portrait of the Enemy* (New York: Random House, 1986).
Chatterjee, Partha, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories* (Princeton: Princeton University Press, 1993).
Chen, Xiaomei, *Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2002).
Childress, Alice, *Florence*, printed in *Masses & Mainstream*, 3 (October 1950), 34–47.
——, *Like One of the Family: Conversations from a Domestic's Life* (New York: Independence, 1956).
——, *Wine in the Wilderness* (1969), in Elizabeth Brown-Guillory, ed., *Wine in the Wilderness: Plays by African American Women from the Harlam Renaissance to the Present* (New York and London: Greenwood Press, 1990).
——, *Mojo*, printed in *Black World*, 20 (April 1971), 54–82.
——, *Trouble in Mind*, in Lindsay Patterson, ed., *Black Theatre* (New York: Dodd, Mead, 1971).
——, *A Hero Ain't Nothing But a Sandwich* (New York: Coward, McCann and Geoghegan, 1973).
——, *Wedding Band* (New York: French, 1973).
——, *A Short Walk* (New York: Coward, McCann and Geoghegan, 1979).
——, *Those Other People* (New York: Putnam, 1989).
China Ballet Troupe, *Hongse niangzijun*, *Hongqi*, 7 (1970), 35–65.
Chinodya, Shimmer, *Harvest of Thorns*, new edn (1989; London: Heinemann, 1992).
Chinweizu, Onwuchekwa Jemie and Ihechukwu Madubuike, *Toward the Decolonization of African Literature: African Fiction and Poetry and Their Critics* (Washington, DC: Howard University Press, 1983).
Chomsky, Noam, *Towards a New Cold War: Essays on the Current Crisis and How We Got There* (London: Sinclair Browne, 1982).
——, *World Orders, Old and New* (London: Pluto Press, 1997).
Churchill, Caryl, *Mad Forest* (London: Nick Hern Books, 1990).

——, *Plays: Two* (London: Methuen, 1990).
——, *Far Away* (London: Nick Hern Books, 2000).
Ciobanu, Ion C., *Codrii*, 2 Vols, new edn (1954, 1957; Moscow: Izvestia, 1969).
——, *Podgorenii* (Chişinău/Kishinev: Lit-ra artistike, 1982).
Clark, Katerina, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).
Clarke, I.F., *Voices Prophesying War: Future Wars 1763–3749*, 2nd edn (1966; Oxford: Oxford University Press, 1992).
Clingman, Stephen, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside* (Johannesburg: Ravan, 1986).
Clowes, Edith W., *Russian Experimental Fiction: Resisting Ideology after Utopia* (Princeton: Princeton University Press, 1993).
Coker, Christopher, *The United States and South Africa, 1968–1985: Constructive Engagement and Its Critics* (Durham, NC: Duke University Press, 1986).
Condon, Richard, *The Manchurian Candidate*, new edn (1959; New York: New American Library, 1960).
——, *The Whisper of the Axe* (New York: Dial Press, 1976).
Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, new edn (1902; Harmondsworth: Penguin, 1973).
Conrad, Earl, *Rock Bottom* (Garden City, New York: Doubleday, 1952).
——, *Gulf Stream North*, new edn (1954; London: Gollancz, 1955).
Coover, Robert, *The Public Burning*, new edn (1977; New York: Grove, 1998).
Coquery-Vidrovitch, Catherine, *Africa: Endurance and Change South of the Sahara*, trans. David Maisel (1985; Berkeley: University of California Press, 1988).
Corn, David, 'Reagan's Bloody Legacy', *TomPaine.Common Sense*, http://www.tompaine.com (accessed 6 September 2004).
Cornis-Pope, Marcel, *Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War and After* (New York and Basingstoke: Palgrave, 2001).
Cornis-Pope, Marcel and John Neubauer, eds, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, Vol. 1 (Philadelphia and Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2004).
Cortázar, Julio, *Hopscotch*, trans. G. Rabassa (1963; New York: Pantheon, 1966).
——, 'Apocalipsis en Solentiname', in Cortázar, *Alguien que anda por ahí* (Mexico: Hermes, 1977).
——, *Cartas 1969–1983*, ed. Aurora Bernárdez (Barcelona: Alfaguara, 2000).
COSAW, ed., *Buang Basadi / Khulumani Makhosikazi / Women Speak: Conference on Women and Writing* (Johannesburg: COSAW Publications, 1989).
Coupland, Douglas, *Life after God*, new edn (1994; London: Simon & Schuster, 1999).
Couto, Maria, *Graham Greene: On the Frontier – Politics and Religion in the Novels* (New York: St Martin's Press, 1988).
Cox, Michael, Ken Booth and Tim Dunne, eds, *The Interregnum: Controversies in World Politics 1989–1999* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
Croft, Andy, *Red Letter Days: British Fiction in the 1930s* (London: Lawrence and Wishart, 1990).
Cronin, Jeremy, '"Even Under the Rine of Terror ...": Insurgent South African Poetry', *Research in African Literatures*, 19 (1988), 12–23.
Cruse, Harold, *The Crisis of the Negro Intellectual*, new edn (1967; London: W.H. Allen, 1969).

Culture and Working Life Project, 'Albie Sachs Must Not Worry', in Ingrid de Kok and Karen Press, eds, *Spring Is Rebellious: Arguments about Cultural Freedom* (Cape Town: Buchu Books, 1990), 99–103.

Curry, Jane Leftwitch, ed., *The Black Book of Polish Censorship* (New York: Random House, 1984).

Da Cunha, Euclides, *Rebellion in the Backlands*, trans. Samuel Putnam (1902; London: Gollanz, 1944).

Davies, Catherine, *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba* (London and New Jersey: Zed Books, 1997).

Davies, Norman, *Microcosm: A Portrait of a Central European City* (London: Jonathan Cape, 2002).

——, *Rising '44* (London: Macmillan, 2003).

Davis, Rocio G., 'Back to the Future: Mothers, Languages, and Homes in Cristina García's *Dreaming in Cuban*', *World Literature Today*, 74: 1 (2000), 60–8.

Davis, Robert Gorham, 'In Our Time No Man Is a Neutral', review of *The Quiet American*, the *New York Times* (11 March 1956), http://www.nytimes.com/books/00/02/20/specials/greene-quiet.html (accessed 4 May 2004).

Daymond, M.J. and Margaret Lenta, 'Workshop on Black Women's Writing and Reading', *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 2: 1 (1990), 71–89.

De Kock, Leon, 'South Africa in the Global Imaginary: An Introduction', *Poetics Today*, 22: 2 (2001), 263–98.

De Kok, Ingrid, 'Standing in the Doorway: A Preface', *World Literature Today*, 70: 1 (1996), 4–8.

De Kok, Ingrid and Karen Press, eds, *Spring Is Rebellious: Arguments about Cultural Freedom* (Cape Town: Buchu Books, 1990).

DeLillo, Don, *End Zone*, new edn (1972; London: Penguin, 1986).

——, *White Noise*, new edn (1984; London: Picador, 1986).

——, *Underworld*, new edn (1997; London: Picador, 1998).

Derrida, Jacques, 'Living On: Border Lines', trans. James Hulbert, in Harold Bloom, *et al.*, *Deconstruction and Criticism*, new edn (1979; New York: Continuum, 1986), 75–176.

DeShazer, Mary K., *A Poetics of Resistance: Women Writing in El Salvador, South Africa, and the United States* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994).

De Vitis, A.A., *Graham Greene*, rev. edn (1964; Boston: Twayne, 1986).

Dewey, Joseph, *In a Dark Time: The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age* (West Lafayette: Purdue University Press, 1990).

Diemert, Brian, *Graham Greene's Thrillers and the 1930s* (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 1996).

Dilas, Milovan, *Članci: 1941–1947* (Zagreb: Kultura, 1947).

——, *Conversations with Stalin* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1962).

Dirlik, Arif, 'The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism', *Critical Inquiry*, 20 (Winter 1994), 328–56.

Dobrenko, Evgeny, 'The Disaster of Middlebrow Taste, or, Who "Invented" Socialist Realism', *South Atlantic Quarterly*, 94: 3 (1995), 773–806.

Doctorow, E.L., *The Book of Daniel*, new edn (1971; London: Picador, 1982).

Dông Hồ, 'War', *The Vietnam Review*, 4 (1998), 420.

Donoghue, Denis, 'Graham Greene, Autobiographer', *England, Their England: Commentaries on English Language and Literature* (New York: Alfred A. Knopf, 1988), 528–31.

Dooner, P.W., *Last Days of the Republic*, new edn (1880; New York: Arno Press, 1978). Dorfman, Ariel and Armand Mattelart, *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, trans. David Kunzle (1975; New York: International General, 1975).
Dowling, David, *Fictions of Nuclear Disaster* (London: Macmillan, 1987).
Doyle, Dorothy, *Journey through Jess* (New York: Ten Star Press, 1989).
Drakulić, Slavenka, *How We Survived Communism and Even Laughed* (1988; London: Hutchinson, 1992).
Driver, Dorothy, 'Transformation through Art: Writing, Representation, and Subjectivity in Recent South African Fiction', *World Literature Today*, 70: 1 (1996), 45–52.
Du Bois, W.E.B., *The Ordeal of Mansart* (New York: Mainstream Publishers, 1957).
——, *Mansart Builds a School* (New York: Mainstream Publishers, 1959).
——, *Worlds of Colour* (New York: Mainstream Publishers, 1961).
Dugin, Aleksandr, *Misterii Evrazii* (Moscow: Arktogeia, 1996).
——, *Osnovy geopolitiki* (Moscow: Arktogeia, 1997).
Dumitriu, Petru, *Pasărea furtunii* (Bucharest: ESPLA, 1954).
——, *Incognito*, trans. Norman Denny (New York: Macmillan, 1964).
Dunn, Tony, 'The Real History Man: Howard Barker's Plays for Spring 1985', *Drama – The Quarterly Theatre Review (TQTR)*, 155 (Spring 1985), 9–11.
During, Simon, 'Literature – Nationalism's Other? The Case for Revision', in Homi Bhabha, ed., *Nation and Narration* (London and New York: Routledge, 1990), 138–53.
Dussel, Enrique, *The Invention of the Americas: Eclipse of 'the Other' and the Myth of Modernity*, trans. Michael D. Barber (New York: Continuum, 1995).
Dymshits, A., 'Protiv podzhigatelei voiny', *Zvezda*, 9 (1950), 180–2.
Edgar, David, *Plays: One* (London: Methuen, 1987).
——, *The Shape of the Table* (London: Nick Hern Books, 1990).
——, *Plays: Three* (London: Methuen, 1991).
——, *Pentecost* (London: Nick Hern Books, 1995).
——, *The Prisoner's Dilemma* (London: Nick Hern Books, 2001).
Edwards, Oliver, *The USA and the Cold War: 1945–63*, 2nd edn (1997; Oxon: Hodder and Stoughton, 2002).
Eisinger, Chester, *Fiction of the Forties* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1963).
Eliot, T.S., *Selected Poems*, new edn (1954; London: Faber and Faber, 1961).
Elkin, A., 'Kuda idet pisatel' N. Shpanov?', *Komsomol'skaia Pravda*, 21 March 1959, 2.
Elliott, Emory, *et al.*, eds, *The Columbia Literary History of the United States* (New York and Guildford: Columbia University Press, 1988).
——, *The Columbia History of the American Novel* (New York: Columbia University Press, 1991).
Elsom, John, *Cold War Theatre* (London: Routledge, 1992).
Eltit, Diamela, *Por la patria* (Santiago: Las ediciones de Ornitorrinco, 1986).
Emecheta, Buchi, *Destination Biafra* (London: Allison and Busby, 1982).
Eschevarría, Roberto González, 'The Humanities and Cuban Studies, 1959–1989', in Damien Fernández, ed., *Cuban Studies since the Revolution* (Gainsville: University of Florida, 1992), 199–215.
Esterházy, Péter, *Bevezetés a szépirodalomba* (Budapest: Magvető, 1986).

——, *Futárosok* (Budapest: Magvető, 1983).
——, *Javított kiadás* (Budapest: Magvető, 2002).
Etkind, E., ed., *323 epigrammy* (Paris: Sintaksis, 1988).
Evill, Gill, ed., *Izinsingizi: Loudhailer Lives – South African Poetry from Natal* (Durban: Culture and Working Life Publications, 1988).
Evtushenko, E., *Vzmakh ruki* (Moscow: Molodaia gvardiia, 1962).
Fadeyev, Alexander, *The Rout*, trans. anon (1927; Moscow: Foreign Language Publishing House, 1956).
——, *The Young Guard*, trans. Volet Dutt (1945; Moscow: Progress Publishers, 1987).
Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, new edn, trans. Constance Farrington (1961; London: Penguin, 1967).
Farah, Nuruddin, *Sweet and Sour Milk* (London: Allison and Busby, 1979).
——, *Sardines* (London: Allison and Busby, 1981).
——, *Close Sesame* (London: Allison and Busby, 1983).
Fast, Howard, *Freedom Road*, new edn (1944; London: John Lane, 1946).
——, *My Glorious Brothers*, new edn (1948; London: Bodley Head, 1950).
——, *The Proud and the Free*, new edn (1950; London: Bodley Head, 1952).
——, *Spartacus*, new edn (1951; Hamilton and Co., 1959).
——, *Tony and the Wonderful Door* (New York: Blue Heron, 1952).
——, *The Passion of Sacco and Vanzetti: A New England Legend*, new edn (1953; London: Bodley Head, 1954).
——, *The Pledge* (Boston: Houghton Mifflin, 1988).
Faulkner, William, 'The Stockholm Address', in Frederick J. Hoffman and Olga Vickery, eds, *William Faulkner: Three Decades of Criticism* (New York: Harbinger, 1960), 347–8.
Foertsch, Jacqueline, 'Not Bombshells but Basketcases: Gendered Illness in Nuclear Texts', *Studies in the Novel*, 31: 4 (1999), 471–88.
Foley, Barbara, *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929–1941* (Durham: Duke University Press, 1993).
Forrest, Katherine, *The Beverly Malibu*, new edn (1980; London: Grafton, 1993).
Forster, E.M., *Two Cheers for Democracy*, new edn (1951; London: Edward Arnold, 1972).
Fox, Pamela, *Class Fictions: Shame and Resistance in the British Working-Class Novel, 1890–1945* (Durham: Duke University Press, 1994).
Franco, Jean, *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War* (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 2002).
Frank, Pat, *Hold Back the Night* (London: Hamish Hamilton, 1952).
Freeborn, Richard, *The Russian Revolutionary Novel: Turgenev to Pasternak* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).
Freed, Richard M., *The Russians Are Coming! The Russians Are Coming!: Pageantry and Patriotism in Cold-War America* (Oxford: Oxford University Press, 1998).
Friedrich, Karl, and Zbigniew Brzezinski, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965).
Fuentes, Carlos, *Don Quixote or the Critique of Reading* (Austin: University of Texas Press, 1976).
——, *Tiempo Mexicano* (Mexico: Joaquin Mortiz, 1971).
Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992).

Fulga, Laurenţiu, *Oameni fără glorie* (Bucharest: Editura tineretului, 1956).
——, *Steaua bunei speranţe* (Bucharest: Editura tineretului, 1963).
Funk, Nanette, and Magda Mueller, eds, *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the Former Soviet Union* (New York and London: Routledge, 1993).
Furmanov, Dmitry, *Chapayev*, trans. anon. (1923; London: Martin Lawrence, 1935).
Fussell, Paul, 'Can Graham Greene Write English?', in Fussell, *The Boy Scout Handbook and Other Observations* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1982), 95–100.
Gaddis, John Lewis, *The Long Peace: Inquiries into the History of the Cold War* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1987).
——, *We Now Know: Rethinking Cold War History* (Oxford: Oxford University Press, 1997).
García, Cristina, *Dreaming in Cuban* (New York: Ballantine Books, 1992).
García Márquez, Gabriel, *One Hundred Years of Solitude*, trans. Gregory Rabassa (1967; London: Pan, 1978).
——, *The Autumn of the Patriarch*, trans. Gregory Rabassa (1975; New York: Avon Books, 1977).
Gelman, Juan, *La Junta Luz: Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo* (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1985).
——, *Pesar Todo: Antología* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2001).
Gilbert, James, *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America* (New York: John Wiley and Sons, 1968).
Gilden, K.B., *Between the Hills and the Sea*, new edn (1971; Ithaca, NY: ILR Press, 1989).
Giles, Barbara, *The Gentle Bush* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1947).
Gilfillan, Lynda, 'Black Women Poets in Exile: The Weapon of Words', *Tulsa Studies in Women's Literature*, 11: 1 (1992), 79–93.
Gilmore, Leigh, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2001).
Glad, John, 'Vsevolod Kochetov: An Overview', *Russian Language Journal*, 32: 113 (1978), 95–102.
Gladkov, Feodor, *Cement*, trans. A.S. Arthur and C. Ashleigh (1925; London: Martin Lawrence, 1929).
Gordimer, Nadine, 'Writers in South Africa: The New Black Poets', in Rowland Smith, ed., *Exile and Tradition* (London: Longman and Dalhousie University Press, 1976), 130–5.
——, *Burger's Daughter* (London: Cape; New York: Viking, 1979).
——, *A Sport of Nature* (London: Cape; New York: Knopf, 1987).
Gorky, Maxim, *Mother*, trans. Margaret Wettlin (1907; Moscow: Raduga Publishers, 1949).
——, *The Life of Clim Samghin – Forty Years. A Tale*, trans. anon, 4 vols (1927–36; New York: Appleton-Century, 1930–8).
——, *My Universities*, new edn, trans. Ronald Wilks (1923; London: Penguin, 1979).
Goshal, Kumar, *People in the Colonies* (New York: Sheridan House, 1948).
Gray, John, *Post-liberalism: Studies in Political Thought* (London: Routledge, 1993).
——, *Enlightenment's Wake: Politics and Culture at the Close of the Modern Age* (London: Routledge, 1995).

Gray, Stephen, 'Some Problems of Writing Historiography in Southern Africa', *Literator*, 10: 2 (1989), 16–24.
Greene, Graham, *The Confidential Agent*, new edn (1939; Harmondsworth: Penguin, 1980).
——, *The Ministry of Fear*, new edn (1943; Harmondsworth: Penguin, 1982).
——, *The Heart of the Matter*, new edn (1948; London: Reprint Society, 1950).
——, *The Third Man and The Fallen Idol*, new edn (1950; Harmondsworth: Penguin, 1973).
——, *The End of the Affair* (London: Heinemann, 1951).
——, *The Quiet American*, new edn, ed. John Clark Pratt (1955; New York: Penguin, 1996).
——, 'The Man as Pure as Lucifer' (1955), in Greene, *Collected Essays*, new edn (1969; Harmondsworth: Penguin, 1981), 301–3.
——, *Our Man in Havana*, new edn (1958; Harmondsworth: Penguin, 1977).
——, *The Comedians*, new edn (1966; Harmondsworth: Penguin, 1976).
——, 'The Spy' (1968), in Greene, *Collected Essays*, new edn (1969; Harmondsworth: Penguin, 1981), 310–14.
——, *The Honorary Consul* (London: Bodley Head, 1973).
——, *The Human Factor* (London: Bodley Head, 1978).
——, *Ways of Escape*, new edn (1980; Harmondsworth: Penguin, 1981).
——, *Yours etc.: Letters to the Press 1945–1989*, selected by Christopher Hawtree (Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1989).
——, *Reflections*, ed., Judith Adamson (Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1990).
Greenwood, Sean, *Britain and the Cold War, 1945–91* (Basingstoke: Macmillan, 2000).
Grendel, Lajos, *Éleslövészet*, new edn (1981; Pozsony: Kalligram, 1998).
Guattari, Félix, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, trans. Rosemary Sheed (1977; London: Penguin, 1984).
Guevara, Ernesto Che, *Guerrilla Warfare* (New York: Monthy Review Press, 1961).
Gugelberger, Georg M., ed., *Marxism and African Literature* (London: James Currey, 1985).
Gunner, Elizabeth, 'Songs of Innocence and Experience: Women as Composers and Performers of *Izibongo*, Zulu Praise Poetry', in Cherry Clayton, ed., *Women and Writing in Southern Africa: A Critical Anthology* (London: Heinemann, 1989), 11–39.
Hallett, Vicky C., 'Red Square: A Scrutiny', *The Harvard Crimson Online*, http://www.thecrimson.com/fmarchives/fm_02_15_20001/article2A.html (accessed 7 July 2004).
Halmari, Helena, 'Dividing the World: The Dichotomous Rhetoric of Ronald Reagan', *Multilingua*, 12: 2 (1993), 143–76.
Hansberry, Lorraine, *A Raisin in the Sun*, new edn (1959; New York: Signet, 1986).
Haraszti, Miklós, *L'Artist d'Etat* (Paris: Librairie Arthème Fayarde, 1983).
——, *The Velvet Prison: Artists under State Socialism*, trans. Katalin and Stephen Landesmann (1987; New York: New Republic/Basic Books, 1987).
Harlow, Barbara, *Resistance Literature* (New York: Methuen, 1987).
Haut, Woody, *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War* (London: Serpent's Tail, 1995).
Havel, Václav, 'Na téma opozice', *Literární Listy*, 1: 4 (April 1968), 11–21.
——, 'Český úděl?', *Tvář*, 4: 2 (February 1969), 30–3.
——, *The Power of the Powerless: Citizen against the State in Central-Eastern Europe*, ed. J. Keane (London: Hutchinson, 1985).

——, *Selected Plays 1963–1983*, trans. Vera Blackwell, George Theiner and Jan Novak (London: Faber and Faber, 1992).

Heaney, Seamus, *The Government of the Tongue* (London: Faber and Faber, 1988).

Heinlein, Robert, *The Puppet Masters*, new edn (1951; London: Pan Books, 1969).

Heller, Joseph, *Catch-22*, new edn (1961; London: Corgi, 1993).

Hellman, Lillian, *Scoundrel Time* (Boston: Little, Brown, 1976).

Herbert, Zbigniew, *Report from the Besieged City and Other Poems*, trans. John and Bogdana Carpenter (1983; New York: The Ecco Press, 1985).

——, *Selected Poems*, trans. P.D. Scott and Czeslaw Milosz (Manchester: Carcanet Press, 1985).

Hersey, John, *Hiroshima*, rev. edn (1946; London: Penguin, 1985).

Hewison, Robert, *In Anger: British Culture in the Cold War, 1945–1960* (Oxford: Oxford University Press, 1981).

Heyck, Denis Lynn Daly, *Surviving Globalization in Three Latin American Communities* (Ontario: Broadview Press, 2002).

Himes, Chester, *The Lonely Crusade*, new edn (1947; London: Falcon Press, 1950).

Hoban, Russell, *Riddley Walker* (London: Jonathan Cape, 1980).

Hobsbawm, Eric, *The Age of Extremes: A History of the World, 1914–1991* (New York: Pantheon, 1994).

Hodges, Donald C., *Argentina's 'Dirty War': An Intellectual Biography* (Austin: University of Texas Press, 1991).

Hoffman, Frederick J. and Olga Vickery, eds, *William Faulkner: Three Decades of Criticism* (New York: Harbinger, 1960).

Hofmeyr, Isabel, 'Not the Magic Talisman: Rethinking Oral Literature in South Africa', *World Literature Today*, 70: 1 (1996), 88–92.

Hogan, Michael J., ed., *The End of the Cold War. Its Meaning and Implications* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Holquist, Michael, *Dostoevsky and the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1977).

Holub, Miroslav, *The Fly*, trans. Ewald Osers, George Theiner and Ian and Jarmila Milner (Newcastle-Upon-Tyne: Bloodaxe Books, 1987).

Hove, Chinjerai, *Bones*, new edn (1988; London: Heinemann, 1990).

Hsiang-tung Chou, 'Let the Flames of Revolution Burn More Fiercely!', *Chinese Literature*, 12 (1967), 107–11.

Hu Wen, 'Militant Songs and Dances from Romania', *Chinese Literature*, 1 (1972), 89–92.

Huang Jisu, *et al.*, *Qie Gevala*, in Liu Zhifeng, ed., *Qie Gevala: fanying yu zhengming* (Beijing: Zhangguo shehui kexue chubanshe, 2001), 13–69.

Huang Ti, *Gangtie yunshubing*, *Juben*, 10 (1953), 28–75.

Hue-Tam Ho Tai, ed., *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam* (Berkeley and London: University of California Press, 2001).

Hughes, James Langston, *Simple Speaks His Mind*, new edn (1950; London: Victor Gollancz, 1951).

Hunter, Edward, *Brainwashing: The Story of the Men Who Defied It*, new edn (1956; New York: Pyramid Books, 1970).

——, *The Black Book on Red China* (New York: The Bookmailer, 1961).

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism* (London: Routledge, 1989).

Huỳnh Sanh Thông, ed., *An Anthology of Vietnamese Poems*, trans. Huỳnh Sanh Thông (New Haven and London: Yale University Press, 1996).

Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).
——, *Twilight Memories: Marking Time in the Culture of Amnesia* (New York: Routledge, 1994).
Inglis, Fred, *The Cruel Peace: Everyday Life in the Cold War* (London: Aurum Press, 1992).
Ionesco, Eugène, *Rhinoceros, The Chairs, The Lesson*, new edn, trans. Derek Prouse and Donald Watson (1954, 1959; Harmondsworth: Penguin, 1962).
Irele, Abiola, *The African Experience in Literature and Ideology* (Bloomington: Indiana University Press, 1990).
Isaacs, Jeremy, and Taylor Downing, *Cold War: For 45 Years the World Held Its Breath* (London: Bantam Press, 1998).
Isherwood, Julian, 'Obscure Polish Poetess Is Awarded Nobel Prize', *Daily Telegraph*, 4 October 1996, 18.
Ivanov, Anatoli, *The Eternal Call*, trans. anon. (1971–7; Moscow: Progress Publishers, 1979).
Iyayi, Festus, *Heroes* (Harlow: Longman, 1986).
Jameson, Fredric, 'Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism', *Social Text*, 15 (1986), 65–88.
Jamieson, Neil L., *Understanding Vietnam* (Berkeley and London: University of California Press, 1993).
Janion, Maria, *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi* (Warsaw: SIC, 2000).
Janowska, Katarzyna, *Rozmowy na nowy wiek* (Kraków: Znak, 2001).
Jauss, Hans Robert, *Towards an Aesthetic of Literary Reception*, trans. T. Bahti (1977; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982).
Jebeleanu, Eugen, *Surâsul Hiroşimei* (Bucharest: Editura tineretului, 1958).
Jiménez, Mayra, ed., *Poesía campesina de Solentiname* (Managua: Ministerio de Cultura, 1983).
Juraga, Dubravka, 'Miloslav Krleža's *Zastave*: Socialism, Yugoslavia, and the Historical Novel', *South Atlantic Review*, 62: 4 (Fall 1997), 32–56.
Juraga, Dubravka, and M. Keith Booker, eds, *Socialist Cultures East and West: A Post-Cold War Reassessment* (Westport, CT, and London: Praeger, 2002).
——, *Rereading Global Socialist Cultures after the Cold War: The Reassessment of a Tradition* (Westport, CT, and London: Praeger, 2002).
Kadare, Ismail, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (Tirana: Naim Frashëri, 1963).
——, *Shekulli im* (Tirana: Naim Frashëri, 1961).
Kaladjian, Walter, *American Culture between the Wars: Revisionary Modernism and Postmodern Critique* (New York: Columbia University Press, 1994).
Kaldor, Mary, *The Imaginary War: Understanding the East–West Conflict* (Oxford: Basil Blackwell, 1990).
Kapcia, Antoni, *Cuba: Island of Dreams* (Oxford and New York: Berg, 2000).
Kapuściński, Ryszard, *Busz po polsku*, new edn (1962; Warsaw: Czytelnik, 1990).
——, *Chrystus z karabinem na ramieniu* (Warsaw: Czytelnik, 1975).
Kemp, Amanda, Nozizwe Madlala, Asha Moodley and Elaine Salo, 'The Dawn of a New Day: Redefining South African Feminism', in Amrita Basu, ed., *The Challenge of Local Feminisms: Women's Movements in Global Perspective* (Boulder: Westview Press, 1995), 131–62.
Kennan, George F., 'The Sources of Soviet Conduct', in Kennan, *American Diplomacy 1900–1950* (Chicago: University of Chicago Press, 1951), 107–28.

Killens, John O., 'For National Freedom', *New Foundations* (Summer 1949), 245–58.

——, *Youngblood*, new edn (1954; London: Four Square Books, 1961).

Kimble, Judy and Elaine Unterhalter, '"We Opened the Road for You, You Must Go Forward": ANC Women's Struggles, 1912–1982', *Feminist Review*, 12 (1982), 11–35.

Kinkead, Eugene, *In Every War But One* (New York: Norton, 1959).

Kiparsky, Valentin, *English and American Characters in Russian Fiction* (Berlin: Otto Harrassowitz, 1964).

Kiš, Danilo, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, new edn (1975; Belgrade: BIGZ, 1995).

Klaus, H. Gustav, ed., *The Socialist Novel in Britain: Towards the Recovery of a Tradition* (New York: St Martin's, 1982).

Klein, Marcus, *Foreigners: The Making of American Literature. 1900–1940* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1981).

Kochetov, V., *Chego zhe ty khochesh'?* (Minsk: Belarus', 1970).

Konrád, György, *Kerti mulatság* (Budapest: Samizdat, 1985).

Korda, Michael, *Another Life: A Memoir of Other People* (New York: Random House, 1999).

Kramer, Bernard M., S. Michael Kalick and Michael A. Milburn, 'Attitudes toward Nuclear Weapons and Nuclear War: 1945–1982', *Journal of Social Issues*, 39: 1 (1983), 7–24.

Kraminov, D., *Pasynki Al'biona* (Moscow: Molodaia gvardiia, 1962).

Kranjec, Miško, *Rdeči gardist*, 3 Vols (Murska Sobota: Pomurska založba, 1964–7).

Krleža, Miroslav, *Zastave*, 5 Vols (Sarajevo: Oslobodjenje, 1976).

Krymov, Yuri, *Tanker Derbent*, trans. R. Dixon (1938; Moscow: Progress Publishers, n.d.).

Kuhiwczak, Piotr, 'Before and After *The Burning Forest*: Modern Polish Poetry in Britain', *The Polish Review*, 1 (1989), 57–71.

Kukorelly, Endre, *A valóság édessége* (Budapest: Magvető, 1984).

——, *A Memória-part* (Budapest: Magvető, 1990).

——, *Rom: A szovjetónió története* (Budapest: Jelenkor, 2000).

Kundera, Milan, *Žert* (Prague: Československý spisovatel, 1967).

——, *The Art of the Novel*, trans. Linda Asher (1986; London: Faber and Faber, 1988).

Kunene, Masizi, 'Some Aspects of South African Literature', *World Literature Today*, 70: 1 (1996), 13–16.

Kunkel, Francis L., *The Labyrinthian Ways of Graham Greene*, rev. edn (1960; Mamaroneck, NY: Paul P. Appel, 1973).

Lahusen, Thomas, and Evgeny Dobrenko, eds, *Socialist Realism without Borders*, Special number of *South Atlantic Quarterly*, 94: 3 (1995).

Lapin, Mark, *Pledge of Allegiance*, new edn (1991; London: E.P. Dutton, 1991).

Lauter, Paul, ed., *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 2 (Lexington, MA: D.C. Heath and Co., 1990).

Lazarus, Neil, *Resistance in Postcolonial African Fiction* (New Haven: Yale University Press, 1990).

——, *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

Lefter, Ion Bogdan, 'Poate fi considerat postcomunismul un post-colonialism?', in

Postcolonialism & Postcommunism: Caietele Echinox, Vol. 1 (Cluj-Napoca: Dacia, 2001), 117–19.
Le Minh Khue, *The Stars, the Earth, the River* (Williamtic: Curbstone Press, 1997).
Levering, Ralph B., *The Cold War, 1945–1987*, 2nd edn (1982; Arlington Heights, IL: H. Davidson, 1988).
Lewis, R.W.B., 'Graham Greene: The Religious Affair', in Lewis, *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction* (Philadelphia and New York: Lippincott, 1959), 220–74.
Li Huang, *et al.*, *War Drums on the Equator*, trans. Gladys Yang, *Chinese Literature*, 7 (1965), 3–72.
Li Moran, *et al.*, eds, *Zhongguo huaju wushi nian ju zuo xuan: 1949.10–1999.10*, 8 Vols (Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 2000).
Liebling, A.J., 'A Talkative Something-or-Other', in Greene, *Quiet American*, 347–55.
Lifton, Robert Jay and Richard Falk, *Indefensible Weapons: The Political and Psychological Case against Nuclearism* (New York: Basic Books, 1982).
Limonov, Eduard, *Eto ia, Edichka* (New York: Index Publishers, 1979).
Lipschutz, Ronnie D., *Cold War Fantasies: Film, Fiction, and Foreign Policy* (Lanham: Rowman and Littlefield, 2001).
Lockett, Cecily, 'Feminism(s) and Writing in English in South Africa', *Current Writing: Text*
and Reception in Southern Africa, 2: 1 (1990), 1–21.
Lomidze, Georgi, *National Soviet Literatures: Unity of Purpose*, trans. Nina Belenkaya (Moscow: Raduga, 1983).
London, Jack, 'The Yellow Peril', http://www.readbookonline.net/read/298/8662.html (accessed 27 September 2004).
Longinović, Tomislav Z., *Borderline Culture: The Politics of Identity in Four Twentieth Century Slavic Novels* (Fayetteville: University of Arkansas Press, 1993).
——, 'Postmodernity and the Technology of Power: Legacy of the *Vidici* Group in Serbia', *College Literature*, 21: 1 (1994), 120–30.
Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism* (London and New York: Routledge, 1990).
Luis, William, 'Reading the Master Codes of Cuban Culture in Cristina García's *Dreaming in Cuban*', *Cuban Studies*, 26 (1996), 201–23.
Lukács, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, trans. John Mander and Necker Mander (1957; London: Merlin, 1963).
——, *The Historical Novel*, trans. Hannah Mitchell and Stanley Mitchell (1937; Lincoln: University of Nebraska Press, 1983).
Lukacs, John, *The End of the Twentieth Century and the End of the Modern Age* (New York: Ticknor and Fields, 1993).
McCauley, Martin, *The Origins of the Cold War, 1941–1949*, 2nd edn (1983; Harlow: Longman, 1995).
McDonad, Marianne, 'Poetry's Mozart is Nobel Winner', *Independent*, 4 October 1996, 7.
McHale, Brian, *Postmodernist Fiction* (New York: Methuen, 1987).
Mandelbaum, Michael, *The Nuclear Question: The United States and Nuclear Weapons 1946–1976* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).
——, *The Nuclear Revolution: International Politics before and after Hiroshima* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

Mandelshtam, Nadezhda, *Hope against Hope*, trans. Max Hayward (1970; London: Penguin, 1976).
Mangua, Charles, *A Tail in the Mouth* (Nairobi: East African Publishing House, 1972).
Mannix, Patrick, *The Rhetoric of Antinuclear Fiction: Persuasive Strategies in Novels and Films* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1992).
Mao Tsetung, *Quotations from Chairman Mao Tsetung* (Beijing: Foreign Languages Press, 1972).
Maqagi, Sisi, 'Who Theorizes?', *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 2: 1 (1990), 22–5.
March, Michael, ed., *Child of Europe* (London: Penguin, 1990).
Marchant, Fred, 'War Poets from Viet Nam', *Humanities*, 19: 2 (March–April 1998), http://neh.fed.us/news/humanities/1998-03/honey.html (accessed 24 November 2004).
Marchetti, Gina, *Romance and the 'Yellow Peril': Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993)
Marcus, Greil, *The Manchurian Candidate* (London: BFI, 2002).
Marinat, Alexei, *Eu şi lumea: proză documentară*, new edn (1989; Chişinău: Uniunii Scriitorilor, 1999).
Markov, Dmitry, *Socialist Literatures: Problems of Development*, trans. Catherine Judelson (1975; Moscow: Raduga, 1984).
Marx, A., *Lessons of Struggle: South African Internal Operations, 1960–1990* (Oxford: Oxford University Press, 1992).
Masiello, Francine, *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis* (Durham: Duke University Press, 2001).
Mason, John, *The Cold War, 1945–1991* (London and New York: Routledge, 1996).
Maund, Alfred, *The Big Boxcar*, new edn (1956; London: Longmans, Green and Co., 1959).
May, Elaine Tyler, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, rev. edn (1988; New York: Basic Books, 1999).
Mayfield, Julian, *The Hit*, new edn (1957; London: Michael Joseph, 1959).
——, *The Long Night*, new edn (1958; London: New English Library, 1966).
Medhurst, Martin J., 'Rhetoric and Cold War: A Strategic Approach', in Martin J. Medhurst, Robert L. Ivie, Philip Wander and Robert L. Scott, eds, *Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor, and Ideology* (Westport, CT: Greenwood Press, 1990).
Medvedev, Zh. A., and R. A. Medvedev, *Kto sumasshedshii?* (London: Macmillan, 1971).
Meeks, Brian, *Caribbean Revolutions and Revolutionary Theory: An Assessment of Cuba, Nicaragua and Grenada* (London: Warwick/Macmillan, 1993).
Melley, Timothy, 'Agency Panic and the Culture of Conspiracy', in Peter Knight, ed., *Conspiracy Nation: The Politics of Paranoia in Postwar America* (New York: New York University Press, 2002).
Merril, Judith, *Shadow on the Hearth* (New York: Doubleday, 1950).
Meyers, Beth, *The Steady Flame* (New York: Bouregy, 1952).
——, *The Doctor Is a Lady*, new edn (1954; London: Transworld Publishers, 1961).
Miller, Chris, 'On Not Writing the East European Poem', *PN Review*, 30: 5 (2004), 69–72.
Miller, Christopher, *Blank Darkness: Africanist Discourse in French* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

Miller, Walter M., Jr, *A Canticle for Leibowitz*, new edn (1959; London: Corgi, 1963).

Milosz, Czeslaw, *The Captive Mind*, trans. Jane Zielonko (London: Secker and Warburg, 1953).

——, *Witness of Poetry*, new edn (1983; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994).

Molefe, Sono, ed., *Malibongwe – ANC Women: Poetry Is Also Their Weapon* (Stockholm: ANC Publications, 1982).

Molloy, Sylvia, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

Montejo, Esteban, *The Autobiography of a Runaway Slave*, new edn, ed. Alistair Hennessy (1968; London: Warwick/Macmillan Caribbean, 1993).

Moreiras, Alberto, *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies* (Durham: Duke University Press, 2001).

Moses, Michael Valdez, *The Novel and the Globalization of Culture* (New York: Oxford University Press, 1995).

Mphahlele, Es'kia, 'The Tyranny of Place and Aesthetics: The South African Case', in Charles Malan, ed., *Race and Literature* (Pinetown, SA: Owen Burgess Publishers, 1987), 48–59.

Mthombothi, Barney, 'Introduction' to Fatima Meer, ed., *Resistance in the Townships* (Durban: Madiba Publications, 1989).

Mtshali, Oswald, 'Black Poetry in South Africa', in Christopher Heywood, ed., *Aspects of South African Literature* (London: Heinemann, 1976), 121–7.

Mudimbe, V.Y., *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

Mwangi, Meja, *Carcase for Hounds* (London: Heinemann, 1974).

——, *Taste of Death* (Nairobi: East African Publishing House, 1975).

Nadel, Alan, *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age* (Durham: Duke University Press, 1995).

Nash, June, *Mayan Visions: The Quest for Autonomy in an Age of Globalization* (New York: Routledge, 2001).

Ndebele, Njabulo, *South African Literature and Culture: Rediscovery of the Ordinary* (Manchester: Manchester University Press, 1994).

Nedelciu, Mircea, *Zmeura de cîmpie* (Bucharest: Cartea Românească, 1984).

Nelson, Cary, *Repression and Recovery: Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory, 1914–1945* (Madison: University of Wisconsin Press, 1989).

Nelson, Truman, *The Surveyor* (Garden City, NY: Doubleday, 1960).

Neumann, Victor, 'Perspective comparative asupra filozofiei multiculturale', in *Postcolonialism & Postcomunism: Caietele Echinox*, Vol. 1 (Cluj-Napoca: Dacia, 2001), 55–70.

Nevins, Jess, 'On Yellow Peril Thrillers', http://www.violetbooks.com/yellowperil.html (accessed 27 September 2004).

Ngara, Emmanuel, *Art and Ideology in the African Novel: A Study of the Influence of Marxism on African Writing* (London: Heinemann, 1985).

Ngugi wa Thiong'o, *The River Between* (London: Heinemann, 1965).

——, *A Grain of Wheat*, new edn (1967; London: Penguin, 2002).

——, *Devil on the Cross*, trans. Ngugi wa Thiong'o (1980; London: Heinemann, 1982).

——, *Matigari*, trans. Ngugi wa Thiong'o (1987; London: Heinemann, 1989).

——, *Diario. 1974–1983* (Montevideo: Trilce, 2001).
Raudam, Toomas, and Edgar Rice Burroughs [Toomas Raudam], *Tarzani seiklused Tallinnas* (Tallinn: Fööniks, 1991).
Rawnsley, Gary D., ed., *Cold-War Propaganda in the 1950s* (Basingstoke and London: Macmillan, 1999).
Retamar, Roberto Fernández, *Fervor de la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993).
Rhodes, Richard, *The Making of the Atomic Bomb*, rev. edn (1986; London: Penguin, 1988).
Richard, Nelly, *La Insubordinación de los Signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (Santiago: Cuarto Propio, 1994).
Rideout, Walter, *The Radical Novel in the United States, 1900–1954: Some Interrelations of Literature and Society* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956).
Roa Bastos, Augusto, *I the Supreme*, trans Helen Lane (1974; New York: Knopf, 1986).
Robin, Régine, *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic* (Stanford: Stanford University Press, 1992).
Robin, Ron, *The Making of the Cold War Enemy: Culture and Politics in the Military-Industrial Complex* (Princeton: Princeton University Press, 2001).
Rogin, Michael, *'Ronald Reagan,' the Movie and Other Episodes in Political Demonology* (Berkeley: University of California Press, 1987).
Rohmer, Sax, *The Mystery of Doctor Fu Manchu*, new edn (1913; London: Allan Wingate, 1977).
——, *President Fu Manchu*, new edn (1936; New York: Pyramid Books, 1963).
——, *The Shadow of Fu Manchu*, new edn (1948; New York: Pyramid Books, 1963).
——, *Emperor Fu Manchu* (Greenwich, Conn.: Fawcett, 1959).
Rose, Gillian, *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
Rosenbaum, Jonathan, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (Berkeley: University of California Press, 1995).
Rosenberg, Julius, and Ethel Rosenberg, *Death House Letters* (New York: Jero Publishing, 1952).
Ruthven, Ken, *Nuclear Criticism* (Victoria: Melbourne University Press, 1993).
Sachs, Albie, 'Preparing Ourselves for Freedom', in Ingrid de Kok and Karen Press, eds, *Spring Is Rebellious: Arguments about Cultural Freedom* (Cape Town: Buchu Books, 1990), 19–29.
Said, Edward, *Orientalism* (New York: Vintage-Random House, 1979).
Sakwa, Richard, *Postcommunism* (Buckingham and Philadelphia: Open University Press, 1999).
Sandoz, Mari, *Cheyenne Autumn* (New York: McGraw-Hill, 1953).
Sârbu, Ion D., *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, 2 Vols (Craiova: Scrisul Românesc, 1991–3).
Sartre, Jean-Paul, *What Is Literature?* new edn, trans. Bernard Frechtman (1948; London: Methuen, 1981).
Saxton, Alexander, *The Great Midland*, new edn (1948; Berlin: Seven Seas Publishers, 1958).
Schaub, Thomas Hill, *American Fiction in the Cold War* (Madison and London: University of Wisconsin Press, 1991).
Schell, Jonathan, *The Fate of the Earth* (London: Pan, 1982).
Scriven, Michael and Dennis Tate, eds, *European Socialist Realism* (Oxford: Berg, 1988).

Page, Bruce, David Leitch and Phillip Knightley, *The Philby Conspiracy* (New York: Ballantine, 1981).

Painter, David S., *The Cold War: An International History* (London and New York: Routledge, 1999).

Painter, Susan, *Edgar the Playwright* (London: Methuen Drama, 1996).

Páral, Vladimír, *Veletrh splněných přání* (Prague: Mladá fronta, 1964).

——, *Milenci & vrazi: Magazín ukájení před rokem 2000* (Prague: Mladá fronta, 1969).

Parini, Jay, *et al.*, eds, *The Columbia History of American Poetry* (New York and Chichester: Columbia University Press, 1993).

Parry, Benita, 'Signs of Our Times: Discussion of Homi Bhabha's *Location of Culture*', *Third Text*, 28/29 (1994), 5–24.

Parthé, Kathleen, *Russian Village Prose: The Radiant Past* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).

Pavić, Milorad, *Hazarski rečnik: roman leksikon u 100.000 reči* (Belgrade: Prosveta, 1984).

Peking Opera Troupe of Beijing, *Shajiabang*, *Hongqi*, 6 (1970), 8–39.

Pelly, Patricia, *Postcolonial Vietnam: New Histories of National Past* (Durham, NC: Duke University Press, 2002).

Pepetela, *Mayombe*, trans. Michael Wolfers (1984; London: Heinemann, 1996).

Petry, Ann, *The Street*, new edn (1946; London: Virago, 1986).

——, *The Narrows*, new edn (1953; London: Victor Gollancz, 1954).

Philby, Kim, *My Silent War: The Soviet Master Spy's Own Story* (New York: Grove, 1968).

Pietz, William, 'The "Post-Colonialism" of Cold War Discourse', *Social Text*, 19–20 (Fall 1988), 53–75.

Pirie, Donald, ed., *Young Poets of a New Poland*, trans. Donald Pirie (London: Forest Books, 1993).

Pochivalov, L., 'Chelovek na dne: Pokinuvshii rodinu – o sebe', *Literaturnaia Gazeta*, 10 September 1980, 14.

Polevoi, Boris, *Story of a Real Man*, trans. Joe Fineberg (1946; Moscow: Progress Publishers, 1977).

Polyson, James, Jodi Hillmar and Douglas Kriek, 'Levels of Public Interest in Nuclear War', *Journal of Social Behavior and Personality*, 1: 3 (1986), 397–401.

Poore, Charles, 'Books of the Times', *New York Times*, 15 June 1950, 29.

Popescu, Dumitru Radu, *The Royal Hunt*, trans. J.E. Cottrell and M. Bogdan (1973; Columbus: Ohio State University Press, 1985).

Pouchet-Paquet, Sandra, 'West Indian Autobiography', in William Andrews, ed., *African American Autobiography: A Collection of Critical Essays* (New Jersey: Prentice Hall, 1993), 196–211.

Pound, Ezra, *Selected Cantos of Ezra Pound* (London: Faber, 1967).

Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow*, new edn (1973; London: Pan Books, 1975).

Quijano, Anibal, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina* (Quito: El Conejo, 1990).

Qosja, Rexhep, *Vdekja më vjen prej syve të tillë* (Prishtina: Rilindja, 1974).

Rabinowitz, Paula, *Labor and Desire: Women's Revolutionary Fiction in Depression America* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1991).

Rama, Angel, *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984).

——, *Las máscaras democráticas del Modernism* (Montevideo: Arca, 1994).

——, *Diario. 1974–1983* (Montevideo: Trilce, 2001).
Raudam, Toomas, and Edgar Rice Burroughs [Toomas Raudam], *Tarzani seiklused Tallinnas* (Tallinn: Fööniks, 1991).
Rawnsley, Gary D., ed., *Cold-War Propaganda in the 1950s* (Basingstoke and London: Macmillan, 1999).
Retamar, Roberto Fernández, *Fervor de la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993).
Rhodes, Richard, *The Making of the Atomic Bomb*, rev. edn (1986; London: Penguin, 1988).
Richard, Nelly, *La Insubordinación de los Signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (Santiago: Cuarto Propio, 1994).
Rideout, Walter, *The Radical Novel in the United States, 1900–1954: Some Interrelations of Literature and Society* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956).
Roa Bastos, Augusto, *I the Supreme*, trans Helen Lane (1974; New York: Knopf, 1986).
Robin, Régine, *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic* (Stanford: Stanford University Press, 1992).
Robin, Ron, *The Making of the Cold War Enemy: Culture and Politics in the Military-Industrial Complex* (Princeton: Princeton University Press, 2001).
Rogin, Michael, *'Ronald Reagan,' the Movie and Other Episodes in Political Demonology* (Berkeley: University of California Press, 1987).
Rohmer, Sax, *The Mystery of Doctor Fu Manchu*, new edn (1913; London: Allan Wingate, 1977).
——, *President Fu Manchu*, new edn (1936; New York: Pyramid Books, 1963).
——, *The Shadow of Fu Manchu*, new edn (1948; New York: Pyramid Books, 1963).
——, *Emperor Fu Manchu* (Greenwich, Conn.: Fawcett, 1959).
Rose, Gillian, *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
Rosenbaum, Jonathan, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (Berkeley: University of California Press, 1995).
Rosenberg, Julius, and Ethel Rosenberg, *Death House Letters* (New York: Jero Publishing, 1952).
Ruthven, Ken, *Nuclear Criticism* (Victoria: Melbourne University Press, 1993).
Sachs, Albie, 'Preparing Ourselves for Freedom', in Ingrid de Kok and Karen Press, eds, *Spring Is Rebellious: Arguments about Cultural Freedom* (Cape Town: Buchu Books, 1990), 19–29.
Said, Edward, *Orientalism* (New York: Vintage-Random House, 1979).
Sakwa, Richard, *Postcommunism* (Buckingham and Philadelphia: Open University Press, 1999).
Sandoz, Mari, *Cheyenne Autumn* (New York: McGraw-Hill, 1953).
Sârbu, Ion D., *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, 2 Vols (Craiova: Scrisul Românesc, 1991–3).
Sartre, Jean-Paul, *What Is Literature?* new edn, trans. Bernard Frechtman (1948; London: Methuen, 1981).
Saxton, Alexander, *The Great Midland*, new edn (1948; Berlin: Seven Seas Publishers, 1958).
Schaub, Thomas Hill, *American Fiction in the Cold War* (Madison and London: University of Wisconsin Press, 1991).
Schell, Jonathan, *The Fate of the Earth* (London: Pan, 1982).
Scriven, Michael and Dennis Tate, eds, *European Socialist Realism* (Oxford: Berg, 1988)

Seed, David, *American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990).
——, *Brainwashing: The Fictions of Mind Control* (Kent, OH: Kent State University Press, 2004).
Selejan, Ana, *România în timpul primului război cultural 1944–1948: Vol. 2, Reeducare şi prigoană* (Sibiu: Thausib, 1993).
Sembène, Ousmane, *God's Bits of Wood*, trans. Francis Price (1960; London: Heinemann, 1986).
Serafimovich, Alexander, *The Iron Flood*, trans. anon. (1924; Moscow: Progress Publishers, n.d.).
Shandong Provincial Peking Opera Troupe, *Qixi Baihutuan, Hongqi*, 11 (1972), 26–54.
Sharp, Joanne P., *Condensing the Cold War: Reader's Digest and American Identity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).
Shava, Piniel Viriri, *A People's Voice: Black South African Writing in the Twentieth Century* (London: Zed Books, 1989).
Shaw, Tony, *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus* (London: I.B. Tauris, 2001).
Sheehan, Neil, *A Bright Shining Lie: John Paul Vann and American Vietnam* (New York: Random House, 1989).
Sheldon, Michael, *Graham Greene: The Man Within* (London: Heinemann, 1995).
Sherry, Norman, *The Life of Graham Greene. Vol. 2: 1939–1955* (New York: Viking, 1995).
Shiel, M.P., *The Yellow Danger* (London: Richards, 1898).
Sholokhov, Mikhail, *Quiet Flows the Don*, trans. Robert Daglish (1928; Moscow: Raduga Publishers, 1988).
Shpanov, N., *Podzhigateli* (Moscow: Molodaia gvardiia, 1950).
——, *Zagovorshchiki* (Moscow: Molodaia gvardiia, 1951).
Shtemler, I., *Zvonok v pustuiu kvartiru* (St Petersburg: Russko-baltiiskii informatsionnyi tsentr BLITs, 1998).
Shute, Nevil, *On the Beach*, new edn (1957; Yorkshire: House of Stratus, 2000).
Siebers, Tobin, *Cold War Criticism and the Politics of Skepticism* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1993).
Silko, Leslie Marmon, *Ceremony*, new edn (1977; London: Penguin, 1986).
Silverstein, Brett, 'Enemy Images: The Psychology of U.S. Attitudes and Cognitions Regarding the Soviet Union', *American Psychologist*, 44: 6 (1989), 903–13.
Simionescu, Mircea Horia, *Ingeniosul bine temperat*, 4 Vols (Bucharest: EPL / Eminescu / Cartea Românească, 1969–83).
Simonov, Konstantin, *Days and Nights*, trans. Joseph Barnes (1944; New York: Simon and Schuster, 1945).
Simpson, Christopher, *Science of Coercion: Communication Research and Psychological Warfare 1945–1960* (New York: Oxford University Press, 1994).
Sinfield, Alan, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Oxford: Basil Blackwood, 1989).
Sitas, Ari, ed., *Black Mamba Rising: South African Worker Poets in Struggle* (Durban: Culture and Working Life Publications, 1986).
Skidelsky, Robert, *Oswald Mosley* (London: Macmillan, 1990).
Škvorecký, Josef, *Mirákl* (Toronto: Nakladatelství 68 / Sixty-Eight Publishers, 1972).
Slonim, Marc, *Modern Russian Literature from Chekhov to the Present* (New York: Oxford University Press, 1953).

Snel, Guido, 'Gardens of the Mind: Fictionalized Autobiography in East-Central Europe', in Marcel Cornis-Pope and John Neubauer, eds, *History of the Literary Cultures of East- Central Europe*, Vol. 1 (Philadelphia and Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2004), 395–6.

Snow, C.P., *The New Men* (London: Macmillan, 1954).

Song of the Dragon River Group of Shanghai, *Longjiang song*, *Hongqi*, 3 (1972), 36–62.

Soyinka, Wole, *Season of Anomy*, new edn (1973; London: Rex Collins, 1980).

Spanos, William V., 'A Rumor of War: 9/11 and the Forgetting of the Vietnam War', *boundary 2*, 30: 3 (2003), 29–66.

Spender, Stephen, 'Introduction' to Anthony Graham, ed., *Witness out of Silence: Polish Poetry Fighting for Freedom* (London: Poets and Painters Press, 1980).

Sommer, Doris, *Proceed with Caution. When Engaged by Minority Writing in the Americas* (Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1999).

Štajner, Karol, *7000 dana u Sibiru* (Zagreb: Globus, 1971).

Stanford, John, *A Walk in the Fire* (Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989).

Stanley, Liz, *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1992).

Stent, Stacey, 'The Wrong Ripple', in Ingrid de Kok and Karen Press, eds, *Spring Is Rebellious: Arguments about Cultural Freedom* (Cape Town: Buchu Books, 1990), 74–9.

Stephanson, Anders, 'Fourteen Notes on the Very Concept of the Cold War', http://www.h-net.msu.edu/~diplo/stephanson.html (accessed 2 September 2003).

Stevenson, Philip, *Morning, Noon and Night* (New York: Putnam, 1954).

Strada, Vittorio, 'Introduzione' to Kočetov, V., *Ma, insomma, che cosa vuoi?*, trans. Massimo Picchianti and Chiara Spano (Rome: La nuova sinistra, 1970), 5–25.

Stratford, Philip, *Faith and Fiction: Creative Process in Greene and Mauriac*, new edn (1964; Notre Dame and London: University of Notre Dame Press, 1967).

Struve, Gleb, *Soviet Russian Literature 1917–50* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951).

Sukhov, A.D., *Stoletniaia diskussiia: Zapadnichestvo i samobytnost' v russkoi filisofii* (Moscow: IFRAN, 1998).

Szulc, Tad, 'Fidelismo: The Unfulfilled Ideology', in Irvin Louis Horowitz and Jaime Suchlicki, eds, *Cuban Communism* (Brunswick and London: Transaction Publishers, 1998), 162–73.

Szymborska, Wislawa, *View with a Grain of Sand: Selected Poems*, trans. Stanislaw Barańczak and Clare Cavanagh (New York: Harcourt Brace and Company, 1995).

——, *Poeta i Świat* (Stockholm: The Nobel Foundation, 1996).

Taking Tiger Mountain by Strategy Group of the Shanghai Peking Opera Troupe, *Zhiqu Weihushan*, in Anon, ed., *Geming yangbanxi juben huibian*, Vol. 1 (Beijing: Remin chubanshe, 1974), 7–73.

Temesi, Ferenc, *Por*, 2 Vols (Budapest: Magvető, 1986–7).

Thomas, Brian, *An Underground Fate: The Idiom of Romance in the Later Novels of Graham Greene* (Athens and London: University of Georgia Press, 1988).

Tian Han, *Hui chun zhi qu*, in Tian Han, *Tian Han quan ji*, 20 Vols, eds Dong Jian, *et al.* (Shijiazhuang: Huashan wenyi chubanshe, 2000), 109–51.

Tiffin, Helen, 'Rites of Resistance: Counter-Discourse and West Indian Biography', *Journal of West Indian Literature*, 3: 1 (1989), 28–46.

Tismaneanu, Vladimir, *Reinventing Politics: Eastern Europe from Stalin to Havel* (New York: The Free Press/Macmillan, 1992).

Tizard, Barbara, 'Old and New Paradigms: Research on Young People's Response to the Nuclear Threat', *Journal of Adolescence*, 12: 1 (March 1989), 1–10.
Todorov, Vladislav, 'Introduction to the Political Aesthetics of Communism', in Alexander Kiossev, ed., *Post-Theory, Games, and Discursive Resistance: The Bulgarian Case* (Albany: State University of New York Press, 1995), 65–94.
Todorova, Maria, *Imagining the Balkans* (New York: Oxford University Press, 1997).
Tolstoy, Alexei, *The Ordeal: A Trilogy*, trans. Ivy and Tatiana Litvinov (1919–41; Moscow: Progress Publishers, 1953).
——, *Peter the First*, trans. Alex Miller (1929–45; Moscow: Raduga, 1985).
Tomšič, Marjan, *Kažuni* (Ljubljana: Kmečki glas, 1990).
Tötössy, Beatrice, *Scrivere postmoderno in Ungheria* (Rome: ARLEM, 1995).
Truman, Harry S., '5th State of the Union Address', http://www.geocities.com/americanpresidencynet/1951.html (accessed 27 September 2004).
——, *Memoirs by Harry S. Truman, Vol. 2: Years of Trial and Hope, 1946–1952*, new edn (1956; New York: Signet, 1965).
Tsimbaev, N.I., *Slavianofil'stvo: Iz istorii russkoi obshchestvenno-politicheskoi mysli XIX veka* (Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1986).
Turner, A. Festschrift, and Louis J. Budd, eds, *Toward a New American Literary History: Essays in Honor of Arlin Thomas* (Durham: Duke University Press, 1980).
Turton, Peter, *José Martí: Architect of Cuba's Freedom* (London: Zed Books, 1986).
Ugrešić, Dubravka, *The Culture of Lies*, trans. Celia Hawkesworth (1995; London: Weidenfeld and Nicolson, 1998).
——, *Štefica Cvek u raljama života*, new edn (1981; Belgrade: Free B92, 2002).
Unt, Mati, *Doonori meelespea* (Tallinn: Kupar, 1990).
Vaculík, Ludvík, *Sekyra* (Prague: Československý spisovatel, 1966).
Van Ash, Cay, and Elizabeth Sax Rohmer, *Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer* (London: Tom Stacey, 1972).
Vandalkovskaia, M.G., *Istoricheskaia nauka rossiiskoi emigratsii: "Evraziiskii soblazn"* (Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli, 1997).
Vargas Llosa, Mario, *Contra viento y marea* (Barcelona: Seix Barral, 1983).
——, *The War of the End of the World*, trans. Helen Lane (1981; New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985).
——, *The Perpetual Orgy: Flaubert and Madame Bovary*, trans. Helen Lane (1975; New York: Farrar, Straus and Giroux, 1987).
Vassanji, M.G., *The Gunny Sack* (Oxford: Heinemann, 1989).
Verdery, Katherine, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania* (Berkeley: University of California Press, 1991).
Voitinskii, S., 'Bez znaniia dela', *Komsomol'skaia Pravda*, 3 October 1957, 4.
Von Laue, Theodore H., *The World Revolution of Westernization: The Twentieth Century in Global Perspective* (New York: Oxford University Press, 1987).
Vonnegut, Kurt, *Slaughterhouse-Five*, new edn (1969; London: Vintage, 1989).
Wagner, Richard, *Viena, Banat*, trans. Wolfgang Schaller (Bucharest: Univers, 1998).
Wagnleitner, Reinhold, and Elaine Tyler May, eds, *'Here, There and Everywhere': The Foreign Politics of American Popular Culture* (Hanover and London: University Press of New England, 2000).
Wald, Alan, *Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics* (London: Verso, 1994).
Walker, Martin, *The Cold War and the Making of the Modern World* (London: Fourth Estate, 1993).

Walsh, Rodolfo, 'Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar (1977)', *El latinoamericano*, http://www.ellatinamericano.cjb.net (accessed 27 November 2004).
Walsh, William, *A Manifold Voice: Studies in Commonwealth Literature* (New York: Barnes and Noble, 1970).
Wang Shuyuan, *et al.*, *Dujuanshan*, *Hongqi*, 10 (1973), 46–83.
Watts, Jerry, *Heroism and the Black Intellectual: Ralph Ellison, Politics, and Afro-American Intellectual Life* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994).
Weart, Spencer R., *Nuclear Fear: A History of Images* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).
Weissbort, Daniel, ed., *The Poetry of Survival: Post-War Poets of Central and Eastern Europe* (London: Anvil Press, 1991).
Welton, Harry, *The Third World War: Trade and Industry – The New Battleground* (London: Pall Mall Press, 1959).
Wesker, Arnold, *The Wesker Trilogy*, new edn (1960; Harmondsworth: Penguin, 1987).
West, Nigel [Rupert Allason, MP], 'Cold War Tales', in Malcolm Bradbury, ed., *The Atlas of Literature*, new edn (1996; London: Prospero Books, 2001), 256–9.
West, W.J., *The Quest for Graham Greene* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1997).
Westad, Odd Arne, ed., *Reviewing the Cold War: Approaches, Interpretations, Theory* (London: Frank Cass, 2000).
Whelan, Peter, *A Russian in the Woods* (London: Methuen, 2001).
Whitfield, Stephen J., *The Culture of the Cold War*, 2nd edn (1991; Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996).
Wicomb, Zoe, 'To Hear the Variety of Discourses', *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 2: 1 (1990), 35–40.
Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1977).
Wixson, Douglas, *Worker-Writer in America: Jack Conroy and the Tradition of Midwestern Literary Radicalism, 1898–1990* (Urbana: University of Illinois Press, 1994).
Wolff, Larry, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization and the Mind of the Enlightenment* (Stanford: Stanford University Press, 1994).
Worden, Nigel, *The Making of Modern South Africa: Conquest, Segregation, and Apartheid* (London: Blackwell, 1994).
Wright, Richard, *Uncle Tom's Children*, new edn (1940; New York: Signet Books, 1963).
Wu, William F., *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850–1940* (Hamden, Conn.: Archon, 1982).
You Have Struck a Rock: Women and Struggle in South Africa (Berkeley: South Africa Media Project, 1986).
Young, Robert J.C., *Postcolonialism: An Historical Introduction* (Oxford: Blackwell, 2001).
Zaostrovtsev, G., 'Synov'ia i pasynki', *Literaturnaia Zhizn'*, 18 July 1962, 3.
Zelinsky, K., *Soviet Literature: Problems and People*, trans. Olga Shartse (Moscow: Progress Publishers, 1970).
Zis, Avner, *Foundations of Marxist Aesthetics*, trans. Catherine Judelson (1976; Moscow: Progress Publishers, 1977).
Zur, Ofer, 'On Nuclear Attitudes and Psychic Numbing: Overview and Critique', *Contemporary Social Psychology*, 14: 2 (1990), 96–118.

المساهمون فى سطور:

١ - إم. كيث بوك M. Keith Booker.

أستاذ ومدير الدراسات العليا فى قسم اللغة الإنجليزية:

University of Arkansas, Fayetteville, U.S.A.

نشر العديد من المقالات وأصدر أكثر من عشرين كتابا فى الأدب الحديث والثقافة ونظرية الأدب، من بينها:

- *The African Novel in English. (1998).*
- *Monsters, Mushroom Clouds and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964. (2001).*
- *The Post-Utopian Imagination: American Culture in the Long 1950s (2002).*

٢ - زيا أومى شين Xiaomei Chen :

أستاذ الأدب الصينى فى قسم لغات وثقافات شرق آسيا فى:

University of California, Davis, U.S.A.

من بين إصداراتها الرئيسية:

- *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China. (1995)*
- *Acting the Right Part: Political Theatre and Popular Culture in Contemporary China. (2002).*
- *Reading the Right Text: An Anthology of Contemporary Chinese Drama. (edited 2003)*

كما نشرت عدة مقالات فى الأدب المقارن والنظرية النقدية والأدب الحديث والدراما والمسرح والمرأة والثقافة فى الصين.

٣ – دانييل كورديل Daniel Cordle:

Nottingham Trent University.

وهو مؤلف كتاب:

Postmodern Postures: Literature, Science and the Two Cultures Debate. (1999).

له كتابات عن موضوعات متنوعة بين إبداعات ميلان كونديرا الروائية وأعمال آى. إيه. ريتشاردز النقدية. بؤرة اهتمامه هى الأدب الروائى الأمريكى المعاصر والعلاقة بين الأدب والعلم. يعكف الآن على كتابة عمل عن تمثيل القلق النووى فى أدب الحرب الباردة فى أمريكا.

٤ – مارسيل كورنيس بوب *Marcel Cornis-Pope* :

أستاذ الأدب الإنجليزى والأدب المقارن ورئيس قسم اللغة الإنجليزية فى:

Virginia Commonwealth University. U.S.A.

من بين إصداراته

- ***Anatomy of the White Whale: A Poetics of the American Symbolic Romance. (1982).***
- ***Hermeneutic Desire and Critical Rewriting: Narrative Interpretation in the Wake of Poststructuralism. (1992).***
- ***Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War Era and after.(2001).***

يعكف حاليا على مشروع من عدة أجزاء (بالاشتراك مع ***John Neubauer***) بعنوان:

History of the Literary Cultures of East Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Century (2004 onwards).

من بين الجوائز الحاصل عليها: ***(CELJ AWARD)*** للإنجاز التحريرى المتميز لـ ***"The Comparatist"***.

٥ – مارى. ك. ديشازر. *Mary K. DeShazer.* :

أستاذ دراسات المرأة واللغة الإنجليزية فى:

Wake Forest University, North Carolina, U. S. A.

لها مؤلفات عدة من بينها:

- *Fractured Borders: Theorizing Woman's Cancer Literature (in progress).*
- *A Poetics of Resistance: Woman's Writing in El Salvador, South Africa and the United States. (1994).*
- *Inspiring Women: Re-Imagining the Muse. (1987).*

كما قامت بتحرير:

The Language of Anthology of Woman's Literature. (2001).

أما أبحاثها الحالية فتركز على شعر المرأة في جنوب أفريقيا في مرحلة ما بعد الاضطهاد العنصري.

٦ - بريان ديمرت *Brian Diemert* :

أستاذ مشارك اللغة الإنجليزية في:

Brescia University Collage.

التابعة لـ *University of Western Ontario, Canada.*

وهو مؤلف كتاب: *Graham Greene's Thrillers and the 1930s. (1996).*

له عدة مقالات عن أعمال كُتّاب مثل:

Greene, Philip Kerr, T.S. Eliot, F. Scott Fitzgerald and E. L. Doctorow.

متخصص في الأدب الروائي البريطاني والأمريكي في القرن العشرين، ويعكف الآن على تأليف كتاب عن الرواية البوليسية والقوى الخفية.

٧ - جين فرانكو *Jean Franco* :

أستاذ متقاعد. تقوم بالتدريس في قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن في:

Columbia University, U.S.A.

كرّمتها حكومات شيلى وفنزويلا عن أعمالها عن أدب أمريكا اللاتينية. حاصلة على جائزة نادى القلم البولى (*Pen*) وجائزة: *Kalman Silvert*، من *(Latin American Studies Association)*

رأست جمعية دراسات أمريكا اللاتينية فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة. لها مؤلفات عدة من بينها:

- *An Introduction to Latin American Literature. (1969).*
- *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico. (1989).*
- *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War (2002).*

٨ – أندرو هاموند *Andrew Hammond.* :

محاضر ممتاز فى أدب القرن العشرين فى:

Swansea Institute, University of Wales.

له اهتمام خاص (سواء فى أبحاثه أو محاضراته) بقضايا الحداثة والقومية والهوية والمنفى، مع التركيز على تقاطعات الثقافة والسلطة فى أوربا. له مقالات عدة عن كتابة الترحل والبلقان والأدب الروائى بعد الحرب، وهو محرر كتاب:

The Balkans and the West: Constructing the European Other, 1945-2003 (2004).

٩ – دانا هيلى *Dana Healy* :

محاضرة فى: *School of Oriental and African Studies, University of London* .

خبيرة متخصصة فى اللغة الفيتنامية والأدب المسرحى الفيتنامى.

من بين أعمالها المنشورة:

- *Teach Yourself Vietnamese. (1997).*

إلى جانب عدد كبير من المقالات عن كتابة: *(Phan Thi Hoai)* وعن الترجمات الأدبية الفيتنامية

كما شاركت فى:

Bibliographic Study Guide to the Languages and Literature of South East Asia (1996).

١٠ - دوبرافكا چوراجا *Dubravka Juraga*: •

تعمل حاليا مساعد باحث في:

Centre for Technology in Government, Albany, New York, U.S.A.

نشرت عدة مقالات وشاركت في كتابين عن آداب أوربا الشرقية وما بعد الاستعمار، كما شاركت (*M. Keith Booker*) في تحرير الأعمال التالية:

- *Socialist Cultures East and West: A Post-Cold War Reassessment. (2002)*
- *Rereading Global Socialist Cultures after the Cold War: the Reassessment of a Tradition. (2002).*

١١ - بيوتر كوهيوزاك *Piotr Kuhiwezak:*

مدير مركز الترجمة والدراسات الثقافية المقارنة في:

University of Warwick.

يقوم الآن بتحرير: *The Companion to Translation Studies for Multilingual Matters.*

له دراسات عن تأثير الترجمة في ذاكرة وشهادات الهولوكوست.

من أهم أعماله:

Successful Polish-English Translation: Tracks of the Trade.

عضو الهيئة الاستشارية لـــ : *British Centre for Literary Translation.*

وهيئة تحرير: *The Linguist.*

١٢ - كريس ميجسون *Chris Megson*

محاضر في الدراما ودراسات المسرح في:

Royal Holloway College, University of London.

عمل ممثلا ومخرجا مسرحيا. كتب عن تأثير ١٩٦٨، فى ثقافة المسرح البريطانى، ويؤلف الآن كتابا عن الواقعية المسرحية. له اهتمام بتناول السياسة والسياسيين مسرحيا، والمسرح والدراما الأمريكية فى القرن العشرين وتحليل العروض المسرحية.

١٣ - هازيل أ. پيير *Hazel A. Pierre*

طالبة دكتوراه فى: *University of Warwick*

لها اهتمام خاص بالدراسات الثقافية المقارنة المتعلقة بمفاهيم الأمة والهوية، كما تتجلى فى الأشكال الأدبية والثقافية الشعبية للكاريبى، مع التركيز على جنس السيرة الذاتية.

١٤ - أندريه روجاشيڤسكى *Andrei Rogachevskii* :

دَرّسَ فى *Moscow State University* و *University of Glasgow*، كما قام بالتدريس فى جامعات هلسنكى وستراتكلايد وجلاسجو والأكاديمية الملكية الأسكتلندية للموسيقى والدراما. له مؤلفات عن "ألكساندر پوشكين" (١٩٩٤) و "إدوارد ليمونوف" (تحت الطبع)، وشارك فى تحرير:

- *Central and East European Emigré Literature: Past, Present- and Future?*

(طبعة خاصة عن الدراسات السلافية الكندية - الأمريكية - ١٩٩٩)

- *Bribery and Blat in Russia. (2000).*
- *Russian Jews in Great Britain. (2000).*
- *Russian Writers on Britain. (2001).*

١٥ - ديڤيد سيد *David Seed* :

أستاذ كرسى الأدب الأمريكى فى: *School of English, Liverpool University* .

عضو هيئة تحرير : *Journal of American Studies*.

وزميل: *The English Association.*

له كتب عن: *Thomas Pynchon* و *Joseph Heller* و *Rudolf Wurlitzer* و *James Joyce.*

بالإضافة إلى: *American Science Fiction and the Cold War. (1999).*

يقوم بتحرير سلسلتى: *"Science Fiction Texts)* و*"Studies)*، اللتين تصدران عن: *Liverpool University Press*

يكمل الآن دراسة عن تمثيلات غسل الأدمغة، وكتابا عن الأدب الروائى العلمى.

١٦ - آلان وولد *Alan Wald*

أستاذ اللغة الإنجليزية فى: *University of Michigan, U.S.A.*

عمل مديرا لبرنامج الثقافة الأمريكية فى الفترة من (*2000 - 2003*)، وهو مؤلف ستة كتب عن اليسار الثقافى فى الولايات المتحدة. عمل عضوا فى مجلس تحرير (*American Literature*)، وهو زميل مؤسسة *(Guggenhiem).*

المترجم فى سطور

طلعت الشايب

- كاتب ومترجم، صدر له نحو ثلاثين كتابا مترجما من بينها:
  - حدود حرية التعبير، تأليف: مارينا ستاج.
  - صدام الحضارات، تأليف: صمويل هنتنجتون.
  - فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى، تأليف: آ. هيرمان.
  - الحرب الباردة الثقافية، تأليف: ف. س. سوندرز.
  - الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، تأليف: س. لارسون.
  - الاستشراق الأمريكى، تأليف: د. ليتل.

التصحيح اللغوى : وجيـــــه فـــــــاروق
الإشراف الفنى : حســــــن كـــامـــــل